Fredric Jameson

Las antinomias del realismo



Akal Cuestiones de antagonismo

Akal / Cuestiones de antagonismo / 102

Fredric Jameson

Las antinomias del realismo

Traducción: Juanmari Madariaga



akal

ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

«No hay crítico en el mundo que maneje el vasto abanico de referencias literarias y teóricas que maneja Jameson; su capacidad a la hora de relacionarlas dialécticamente con la política y la historia no tiene parangón. Nunca, desde Auerbach, había sido el “realismo” analizado y repensado de un modo tan penetrante y radical. Con muchas sorpresas a lo largo del camino –la novedosa centralidad que Jameson concede al “afecto” en la novela realista, por ejemplo–, el resultado es sencillamente abrumador.»

Hal Foster

Diseño de portada
RAG

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
The Antinomies of Realism

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4983-8

Para Kim Stanley Robinson

Introducción

El realismo y sus antinomias

He observado un fenómeno curioso que parece producirse siempre que intentamos fijar nuestra atención en esa corriente estética que llamamos realismo: es como si el objeto de nuestra reflexión comenzara a tambalearse o a oscilar, y nuestra atención se desviara insensiblemente de él en dos direcciones opuestas, de manera que al final nos encontramos con que estamos pensando no en el realismo, sino sobre su surgimiento o sobre su decadencia y disolución.

De hecho, se han realizado trabajos muy interesantes sobre esos temas laterales: sobre el primero, por ejemplo, el canónico Rise of the Novel de Ian Watt y el monumental Origins of the Novel de Michael McKeon; y sobre el segundo innumerables recopilaciones tituladas «Problemas del realismo» (en las que Lukács lamentaba la degeneración de la práctica realista en el naturalismo, el simbolismo y el modernismo), o «Hacia una nueva novela» (en las que Robbe-Grillet argumentaba la inadecuación de las técnicas balzaquianas para captar nuestras realidades actuales). Más adelante explicaré cómo determinaron esos deslizamientos la forma de la teoría que voy a presentar en este volumen.

Pero antes debemos enumerar otras varias posibilidades que no se exploran aquí (pero que este ejercicio teórico no pretende en modo alguno excluir). Así, la categoría literaria más antigua de todas –la mímesis– todavía inspira trabajos y pensamientos, consagrados como antropología y psicología en la línea propia de la Escuela de Frankfurt del impulso mimético, que han sido

provocativamente desarrollados por estudiosos como Robert Weimann[1], siguiendo la teoría del reflejo (Widerspiegelung) de Lenin (el uso que hace Auerbach del término, no exactamente clásico, se mencionará más adelante). Aristóteles no conocía, por supuesto, esa forma que llamamos novela, un producto del «mundo de la prosa» de Hegel; tampoco tendremos en cuenta en el presente libro la práctica teatral; en realidad sospecho que las últimas discusiones a ese respecto suelen estar contaminadas por las que conciernen a las artes visuales, e influidas ya sea por el debate entre el arte concreto y el abstracto en la pintura, o por el del cine de Hollywood y el experimental en dicho ámbito.

Es seguramente el momento de afirmar la inevitabilidad, en el debate sobre el realismo, de lo que acaba de ser ilustrado por el giro a la visualidad, en concreto el valor operativo ineludible, en cualquier discusión sobre el realismo, de esta o aquella oposición binaria en cuyos términos se ha definido. Es esto, por encima de todo, lo que hace imposible cualquier resolución definitiva de la cuestión: por un lado, los opuestos binarios obligan a tomar partido por uno de ellos (a menos que, como en el caso de Arnold Hauser, o de un modo diferente en el de Worringer, se entienda como una alternancia cíclica eterna)[2]. ¿A favor o en contra del realismo? ¿Pero en oposición a qué? En ese punto la lista se hace poco menos que interminable: realismo frente a novela rosa, realismo frente a épica, realismo frente a melodrama, realismo frente a idealismo[3], realismo frente a naturalismo (burgués o crítico), realismo frente a realismo socialista, realismo frente al cuento oriental[4] y, por supuesto, la contraposición más frecuente, realismo frente a modernismo. Como es inevitable en el caso de tal juego de contrarios, cada uno de ellos se ve inevitablemente cargado de significado político e incluso metafísico, como en el caso de la crítica cinematográfica en la confrontación, ahora algo anticuada, entre el «realismo» de Hollywood y subversiones formales como las asociadas con la nouvelle vague y Godard[5]. La mayoría de esos pares binarios acostumbran a suscitar una polémica apasionada, en la que el

realismo es denunciado o elevado al estatus de un ideal (estético o de otro tipo).

La definición del realismo mediante tales oposiciones también puede cobrar un carácter histórico o periodizador. De hecho, la oposición entre el realismo y el modernismo ya implica una evolución histórica que es bastante difícil de reducir a cuestiones estructurales o estilísticas; pero que también es difícil de controlar, ya que tiende a generar otros periodos más allá de sus límites, por ejemplo el de la posmodernidad, si se postula un supuesto fin de la modernidad; así como algún estadio previo de ilustración y secularización invocado para preceder al periodo del realismo como tal, en una lógica de periodización encaminada a conducir al establecimiento de un sistema clásico o precapitalista con modos y géneros fijos, etc. Que tal insistencia en la periodización conduzca necesariamente de la historia literaria a la historia cultural en general (y, más allá, a la historia de los modos de producción) depende probablemente de cómo sitúe uno el propio capitalismo y su sistema cultural específico en la secuencia en cuestión. La focalización, con otras palabras, tiende a relativizar el realismo como un modo entre muchos otros, a menos que, mediante el uso de conceptos mediadores como el de modernidad, se considere al capitalismo como algo único, en el centro de la historia humana.

Porque en este punto entra en juego otra combinación: la tendencia a identificar el realismo con la propia novela como forma moderna (aunque no necesariamente «modernista») por antonomasia. Las discusiones sobre un concepto y otro tienden a tornarlos indistinguibles, al menos cuando se invoca la historia de cualquiera de ellos: la historia de la novela es inevitablemente la historia de la novela realista, contra o por debajo de la cual todos los modos aberrantes, como la novela fantástica o la novela episódica, quedan subsumidos sin mucha protesta. Pero por la misma razón la cronología resulta igualmente subsumida, y Bajtín pudo argumentar que la «novelidad» es en sí misma un signo, tal vez el signo y síntoma fundamental, de una

«modernidad» que se puede encontrar tanto en el mundo alejandrino como bajo la dinastía Ming[6].

De hecho, Bajtín es una de las figuras más importantes para las que la novela, o el realismo como tal, es a la vez un fenómeno literario y un síntoma de la calidad de la vida social. Para él la novela es el vehículo de la polifonía o el reconocimiento y expresión de una multiplicidad de voces sociales: es, por tanto, moderna en su apertura democrática a una población ideológicamente múltiple. Auerbach también invoca la democracia en un sentido análogo, aunque para él la apertura es global y consiste en la consecución de una vida social «realista» o de la modernidad en todo el mundo[7]. Pero para Auerbach el «realismo», o la mímesis tal como él la entiende, es una conquista sintáctica, la lenta apropiación de formas sintácticas capaces de sostener múltiples niveles de una realidad compleja y una vida cotidiana secular, cuyos clímax gemelos en Occidente celebra en Dante y Zola.

Lukács es más ambivalente en su lectura del registro formal e histórico de la novela: en su Theorie des romans [Teoría de la novela], esa forma se distingue esencialmente por su capacidad de registrar la problematización y las contradicciones inconciliables de una modernidad puramente secular. Más tarde, la modernidad se reidentifica como capitalismo en el Lukács posterior, y la novela con el realismo, cuya tarea es ahora el despertar de la dinámica de la historia[8].

Pero en los tres apologistas de la novela realista como forma (por decirlo así) nunca está muy claro si esa forma simplemente registra el estado avanzado de una determinada sociedad o si desempeña un papel en la conciencia que esta tiene de ese estado avanzado y sus potencialidades (políticas y de otro tipo). Esta ambigüedad (o vacilación) caracterizará los enfoques valorativos del realismo que esbozaré en este estudio inicial, y que expresará el problema en términos de forma y contenido respectivamente.

El realismo como forma (o modo) está históricamente asociado, particularmente para quienes entienden El Quijote como la primera novela (moderna o realista), con la función de la

desmitificación. Esa función puede adoptar muchas formas, en ese caso fundacional la de socavar el género de los «libros de caballerías», junto con el uso de sus valores idealizantes, para poner en primer plano las características de la realidad social que no pueden asumir. He mencionado un primer periodo de la modernidad en el que las tareas de la Ilustración, y en particular la secularización, eran fundamentales (en una especie de revolución cultural burguesa); para el realismo son esencialmente tareas negativas, críticas o destructivas, que más adelante darán lugar a la construcción de la subjetividad burguesa; pero como la construcción del sujeto es siempre una intervención apoyada por tabúes y restricciones internas de todo tipo (un modelo de la cual es la «ética protestante» de Weber), la erradicación de las estructuras y valores psíquicos heredados seguirá siendo una función de la narrativa realista, cuya fuerza siempre proviene de esa dolorosa cancelación de ilusiones tenazmente sostenidas. Pero más adelante, cuando la novela comienza a descubrir (o, si se prefiere, a construir) tipos totalmente nuevos de experiencias subjetivas (desde Dostoyevski a Henry James), la función social negativa comienza a debilitarse y la desmitificación se ve transformada en desfamiliarización y renovación de la percepción, un impulso más modernista, mientras que el tono emocional de tales textos tiende hacia la resignación, la renuncia o el compromiso, como han señalado Lukács y Moretti.

Pero la propia ideología del realismo tiende también a situarlo en términos de contenido, y aquí el modo realista está clara y estrechamente asociado con la burguesía y el devenir de la vida cotidiana burguesa; esto, querría insistir, es asimismo una construcción, en la que participan el realismo y la narrativa. Sartre argüía que la mímesis es siempre por lo menos tendencialmente crítica: al presentar un espejo a la naturaleza, en este caso a la sociedad burguesa, nunca muestra realmente a la gente lo que quiere ver, y en esa medida es siempre desmitificadora[9]. Ciertamente, los ataques al realismo que ya se han mencionado se basan en la idea de que la literatura realista tiene la función ideológica de adaptar a sus lectores a la sociedad

burguesa tal como es, con su aprecio del confort y la interioridad, el individualismo, y la aceptación del dinero como realidad última (actualmente podríamos hablar de la aceptación del mercado, la competencia, cierta imagen de la naturaleza humana, etc.). Yo mismo argumento en otro lugar de este volumen que el novelista realista tiene un interés directo, ontológico, en la solidez de la realidad social, en la resistencia de la sociedad burguesa frente a la historia y al cambio[10]. Por otra parte, también se podría argumentar que en un sentido estilístico e ideológico el consumismo del capitalismo tardío ya no representa a la sociedad burguesa en ese sentido, y ya no reconoce las formas de vida cotidiana que surgieron en los siglos XVIII y XIX; y así el realismo dio paso inevitablemente al modernismo, en la medida en que su contenido privilegiado se extinguió. Ese argumento realiza, pues, una distinción fundamental entre una cultura de clase burguesa y la dinámica económica del capitalismo tardío.

He esbozado esas múltiples aproximaciones al realismo no sólo para señalar su variabilidad contextual como objeto, sino también para admitir, finalmente, que no pienso abordar ninguna de ellas aquí. El realismo, como sostuve en otro lugar, es un concepto híbrido, en el que una proclamación epistemológica (en favor del conocimiento o la verdad) se disfraza de ideal estético, con consecuencias fatales para ambas dimensiones inconmensurables[11]. Si es conocimiento o verdad social lo que esperamos del realismo, pronto descubriremos que lo que obtenemos es ideología; si es belleza o satisfacción estética lo que estamos buscando, nos encontraremos rápidamente con estilos anticuados o mera decoración (si no distracción). Y si es historia lo que perseguimos –ya sea historia social, o la historia de las formas literarias–, nos enfrentamos de inmediato a preguntas sobre los usos del pasado e incluso sobre el acceso a él, que, por imposibles de responder que puedan ser, nos llevan mucho más allá de la literatura y la teoría y parecen exigir un compromiso con nuestro propio presente[12].

Desde un punto de vista dialéctico no es difícil entender por qué es así. Tanto la sociología como la estética son formas

anticuadas del pensamiento y de la investigación, puesto que ni la sociedad ni lo que se llama experiencia cultural o estética son en este tiempo presente sustancias estables que pueden ser estudiadas empíricamente y analizadas filosóficamente. La historia, en cambio, si es que trata de algo, está en sintonía con la dialéctica, y sólo puede ser el problema del que afirma ser la solución.

Mi experimento aquí pretende llegar al realismo dialécticamente, no sólo tomando como objeto de estudio las propias antinomias en las que parece resolverse toda constitución de tal o cual realismo; sino sobre todo captando el realismo como un proceso histórico, e incluso evolutivo, en el que lo negativo y lo positivo están inextricablemente unidos y cuya aparición y desarrollo constituyen al mismo tiempo su propia destrucción inevitable, su propia decadencia y disolución. Cuanto más fuerte es, más débil se vuelve; el ganador pierde; su éxito es su fracaso. Y esto se entiende no en el espíritu del ciclo vital («la madurez lo es todo»), o de la evolución, la entropía o los ascensos y desplomes históricos; sino que debe ser entendido como una paradoja y una anomalía, y pensado como una contradicción o una aporía. Sin embargo, como observó Derrida, la aporía no es tanto «una ausencia de camino, una parálisis antes del bloqueo», sino la promesa de «pensar el camino»[13]. En cualquier caso, el pensamiento aporético es precisamente la dialéctica misma; y el ejercicio que sigue a continuación será pues, para bien o para mal, un experimento dialéctico.

Pero antes de continuar necesitamos tener una idea mejor de lo que Deleuze podría haber llamado «la imagen del concepto», la forma de una nueva solución dialéctica. Los pensamientos de Hegel tenían ciertamente formas peculiares, pero no se trata de adoptar aquí y ahora ninguna de esas formas; tampoco la palabra «dialéctica» nos sirve de mucha ayuda excepto para resucitar fórmulas anticuadas, muchas de las cuales ni siquiera son históricamente correctas.

La unidad de los opuestos, por ejemplo, caracterizará, ciertamente, una situación en la que lo que da vida a un

fenómeno también lo socava y destruye gradualmente. Pero el contenido de esas categorías fundamentales no es identificable: ¿qué es negativo y qué es positivo en la trayectoria del realismo? (entendiéndose que las luchas sobre su valor ideológico no están todavía en juego aquí). De hecho, en cualquier lectura responsable de Hegel habrá quedado claro que lo que es positivo a sus propios ojos es negativo desde el punto de vista de su opuesto, y viceversa: así que no se gana mucho en esto excepto la noción de unidad; la unidad no como síntesis, sino como antagonismo, la unidad entre atracción y repulsión, la unidad de confrontación y lucha.

Lo que también se gana –pero bien podría tratarse simplemente de alguna premisa estructuralista inconsciente, contrabandeada avant la lettre– es la sensación de que todavía nos encontramos aquí con una oposición binaria. He argumentado en otro lugar que el juego de las oposiciones a las que nos hemos ido acostumbrando desde el estructuralismo no es un suplemento lingüístico que se haya puesto ahora de moda, sino que ya estaba plenamente desarrollado en la época y la obra de Hegel, quien lo derivó de la filosofía antigua[14]. Pero lo que ahora necesitamos no es sólo dotar de un poco de contenido literario a esa forma abstracta, sino también demostrar que tal oposición se da dentro del propio realismo (y no externamente, entre el realismo y algún otro tipo de discurso). Por otra parte, los rasgos superficiales que se le ocurren a uno de entrada –esa nueva écriture en un lenguaje plano, frente al lenguaje del diálogo, por ejemplo– no sólo deben ser específicos del realismo, sino que también deben mantener alguna relación con la cuestión aparentemente externa del nacimiento y posterior evolución del realismo.

Tomados en conjunto, los materiales heterogéneos que de algún modo acaban fusionándose en lo que llamamos la novela –¡o el realismo!– incluyen: baladas y periódicos de gran tamaño, bocetos, memorias, diarios y cartas, cuentos del Renacimiento, e incluso formas folclóricas como los cuentos populares o los de hadas. Lo que se selecciona de tal masa de diferentes tipos de escritura es su componente narrativo (incluso cuando, como para

Balzac o Dickens, ese componente se ofrece por primera vez como una descripción aparentemente estática de tipos o actividades característicos, o de evocaciones pintorescas o costumbristas). Decirlo de ese modo supone aislar algo así como un impulso narrativo que también se realiza en la novela como forma, pero que tal vez no agota sus fuentes de energía.

¿Qué podría entonces constituir lo contrario del impulso narrativo como tal? Tomado de modo abstracto y especulativo, podríamos pensar en cualquier tipo de construcciones verbales no narrativas: los juicios, por ejemplo, como la moraleja que un narrador podría querer añadir al final de un cuento, o la pizca de sabiduría popular que a George Eliot le gustaba regalar a sus lectores. Pero la alternativa más inveterada a la narrativa como tal nos recuerda que la narración es un arte temporal, y siempre parece seleccionar un momento pictórico en el que el impulso de la narración se detiene, cuando no se interrumpe por completo. La descripción del escudo de Aquiles en La Ilíada es el ejemplo más famoso de esa suspensión de la narración que aún no se había teorizado cuando Lessing escribió su Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie en 1767. ¿Será suficiente, pues, el antiguo tropo retórico de la écfrasis para replegar ese impulso descriptivo, acomodándolo en la homogeneidad narrativa?

Es de todo el mundo sabido la paciencia que hay que tener con sus novelas cuando Balzac va poniendo lentamente en su lugar sus diversos componentes: la descripción de la ciudad, la historia de la profesión, la enumeración morosa de las partes de la casa, el interior y el exterior, la propia familia, la fisonomía del protagonista y su ropa, sus aficiones y su emploi du temps favoritos; en suma, todos los diversos tipos de discurso que como materia prima debían fusionarse en esa nueva forma, pero que Balzac nos exige, sin disculparse, que molturemos por nosotros mismos antes de introducirnos en el meollo del relato (el cual finalmente satisfará cualquier preferencia por el impulso, el suspense y la acción temeraria que hayamos tenido que reprimir durante la lectura de esas primeras páginas).

Pero si todo lo que hubiera logrado fuera conducirnos de vuelta a Lessing y al estatus de la écfrasis, esta búsqueda de lo contrario del impulso narrativo no habría sido muy productiva. Tal vez, de hecho, la identificación más satisfactoria de lo contrario a la narrativa debería buscarse en el otro extremo de la historia del género, es decir, en el momento de la disolución del realismo, que siempre tendemos a llamar modernismo, sin sentir la necesidad de hurgar entre los innumerables modernismos, no todos ellos reducibles a un único denominador común.

Pero este procedimiento, que supone que al sustraer lo moderno de la narrativa nos quedará la esencia del realismo, supone que tenemos a nuestra disposición alguna definición general de lo que es (o era) el modernismo, suposición optimista que generalmente da lugar a unas pocas fórmulas estereotipadas (acotándolo como subjetivista [giro hacia el interior], reflexivo o consciente de sus propios procedimientos, formalista en el sentido de una mayor atención a sus propias materias primas, antinarrativo, y profundamente imbuido de una mística del arte). Roland Barthes adoptó una posición más sabia y prudente al respecto: «Il est vrai que j'ai rarement écrit sur le "moderne". On peut faire, sur le "moderne", seulement des opérations de type tactique: à certains moments on estime nécessaire d'intervenir pour signaler un déplacement de paysage ou une inflexion nouvelle dans la modernité». [«Es cierto que rara vez he escrito sobre lo "moderno"; sobre ello únicamente se pueden realizar operaciones de tipo táctico: en ciertas ocasiones uno cree necesario intervenir para señalar algún cambio en el paisaje o alguna inflexión nueva en la modernidad»][15]. Pero su propia experiencia expresaba sin duda las preocupaciones del periodo de posguerra, en las que, en lo que yo he llamado la «modernidad tardía», el esfuerzo por teorizar y nombrar lo que había sucedido en la primera mitad del siglo XX se convirtió en la ambición teórica dominante.

También hay más trayectorias paradójicas que seguir: como por ejemplo en el cine, donde Tom Gunning ha identificado lo que en nuestro contexto actual podría describirse como una traslación

desde el modernismo hasta el realismo. D. W. Griffith, a quien con razón o sin ella se ha atribuido tradicionalmente la invención de la película moderna (de ficción), tal como la conocemos (muy dependiente, por cierto, de la literatura, y en particular de Dickens), comenzó con esbozos etéreos (de naturaleza fotográfica), que más tarde desarrolló dándoles una trama y narratividad como tales[16].

Este ejemplo sugiere que, sea cual sea la pista temática que decidamos seguir en nuestra localización de lo opuesto al impulso narrativo, su teorización implicará en último término el más paradójico de los problemas filosóficos, en concreto la conceptualización del tiempo y la temporalidad. En el mundo del arte, es un dilema agravado por nuestro limitado vocabulario: porque incluso el récit o relato, cuyos acontecimientos ya están acabados antes de que comencemos a contarlos, son experimentados por el oyente o lector (y sobre todo, evidentemente, por el espectador) como un tiempo presente; pero es, por supuesto, nuestro presente, el presente del tiempo de lectura, y no el de los propios acontecimientos.

Así que, en lo que sigue, abordaré la cuestión del realismo desde el ángulo de la temporalidad; y voy a sugerir que lo opuesto a esa temporalidad cronológica del récit tiene algo que ver con un presente, aunque sea un tipo diferente de presente que el marcado por el sistema temporal tripartito de pasado-presente-futuro, o incluso por el del antes y el después. Por todo tipo de razones, desarrolladas en las siguientes páginas, calificaré ese presente –o lo que Alexander Kluge denomina la «insurrección del presente contra las demás temporalidades»[17]– como el reino del afecto.

Como explicaré más adelante en relación con el tosco o mal uso de ese término, también podría generalizar otro impulso con igual determinación y sustituir una palabra tan general como es «narrativa» por otra francesa mucho más precisa y limitada, «récit» [relato], que transforma la narrativa en la situación narrativa propiamente dicha y en la narración de un cuento como tal.

Esto significa que ahora tenemos a nuestra disposición los dos extremos cronológicos del realismo: su genealogía en la narración y el cuento, y su disolución futura en la representación literaria del afecto. Tenemos, así, a nuestra disposición un nuevo concepto de realismo cuando asimos firmemente al mismo tiempo ambos extremos.

Multitud de imágenes nos vienen a la mente para dar forma a ese pensamiento: la imagen eléctrica de los polos negativos y positivos quizá no sea la más tranquilizadora; también se pueden imaginar las hebras de ADN que se enroscan estrechamente una a otra, o un proceso químico en el que la introducción de un nuevo reactivo precipita una combinación que luego se disuelve lentamente cuando se añade una proporción excesiva del elemento en cuestión. Pero es la formulación dialéctica la que, tomada como imagen de pensamiento, más que como una proposición filosófica por derecho propio, me sigue pareciendo la más sugerente, ya que en ella la fuerza positiva se convierte en negativa (al modificar la cantidad la calidad resultante) sin que se requiera la determinación de un umbral, y el surgimiento y disolución son pensados juntos en la unidad de un solo pensamiento, más allá de juicios demasiado humanos que pretenden separar lo positivo de lo negativo, lo bueno de lo malo. Sin embargo, en lo que quiero insistir en tales imágenes es en el antagonismo irrevocable entre las fuerzas gemelas (y entrelazadas) en cuestión: nunca se reconcilian, nunca se repliegan una en otra en una reconciliación e identidad última. Y la propia fuerza y acritud de la escritura realista que aquí examino se basa en esa tensión, que debe seguir siendo una imposibilidad, so pena de perderse por completo y disiparse si en algún momento se resuelve en favor de una de las partes contendientes.

Lo que llamamos realismo surgirá, así, de la simbiosis de esta forma pura de contar con impulsos de elaboración escénica, descripción y sobre todo inversión afectiva, lo que le permite desarrollarse hacia un presente escénico que en realidad, pero en

secreto, aborrece las otras temporalidades que constituyen la fuerza primaria del cuento o récit.

El nuevo impulso escénico también detectará a sus enemigos en la jerarquía de personajes que pueblan el cuento, el cual difícilmente puede concebirse sin protagonista. En particular, batallará incesantemente pero sin estrépito contra las estructuras del melodrama, por las que se ve incesantemente amenazado; descartando también de pasada otros géneros como el Bildungsroman, que durante un tiempo pareció tan central para definirlo. Su batalla final se desarrollará en las microestructuras del lenguaje y en particular contra el predominio del punto de vista que parece mantener controlados los impulsos afectivos y asumir la capacidad organizativa de una conciencia central. La participación en esta batalla final lo agotará y destruirá, no obstante, con lo que el realismo dejará como herencia a su marchita posteridad un abigarrado surtido de herramientas y técnicas aleatorias, que todavía llevan, empero, su nombre en una era de cultura de masas y medios rivales.

Así que en la primera parte del presente texto ofrezco un modelo fenomenológico y estructural, un experimento que plantea una situación histórica única sin explorar su contenido, como han hecho tantos estudios indispensables de los diversos realismos. De las dos secuelas cronológicas que enlazan con el momento del realismo –modernismo y posmodernismo–, sólo este último será brevemente examinado en la conclusión. Al ensayo que comprende la Primera Parte le sigue una Segunda con tres monografías sobre las relaciones de la posibilidad narrativa con su materia prima específica. Las antinomias del realismo constituye el tercer volumen de la serie llamada La poética de las formas sociales.

Abril de 2013

[1] Robert Weimann, «Mimesis in Hamlet», en Geoffrey Hartman y Patricia Parker (eds.), Shakespeare and the Question of Theory, Nueva York, Routledge, 1985; véase también Dieter

Schlenstedt (ed.), Literarische Widerspiegelung, Berlín, Aufbau, 1981.

[2] Me refiero a la Sozialgeschichte der Kunst und Literatur [1951] de Arnold Hauser [ed. cast.: Historia social de la literatura y el arte, 3 vols., trad. del inglés a cargo de Antonio Tovar y F. P. Varas-Reyes, Madrid, Guadarrama, 1957; reediciones posteriores en Labor, Debate y Debolsillo], así como a las influyentes y bastante cosmológicas oposiciones que, en Abstraktion und Einfühlung [1907], establece Wilhelm Worringer [traducido como Abstracción y naturaleza por Mariana Frenk: México, Fondo de Cultura Económica, 1953, sucesivas reediciones].

[3] El provocativo concepto de una novela idealista fue desarrollado por Naomi Schor en su estudio de George Sand y elaborado por Jane Tomkins en su trabajo sobre el western estadounidense, donde también involucró las tradiciones familiares y religiosas cristianas (que el western tradicional tendía a socavar).

[4] Véase Srinivas Aravamudan, Enlightenment Orientalism, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

[5] Y con la revista Screen, en su apogeo en los años sesenta y setenta.

[6] Véase, por ejemplo, su ensayo «Epic and Novel», en Michael Holquist (ed.), The Dialogical Imagination, Austin, University of Texas Press, 1994.

[7] Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature [1946], Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 552, «a common life of mankind on earth» [ed. cast.: Mimesis. La representación de la realidad en la cultura occidental, trad. del original alemán a cargo de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 2014 (1950)].

[8] El resumen más sucinto de las opiniones formales de Lukács se encuentra en «Narrate or Describe?», en Georg Lukács, Writer and Critic, Londres, Merlin, 1970. Veremos que esta oposición es fundamental para explicar su rechazo (igualmente político) del naturalismo de Zola.

[9] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la litterature?, París, Gallimard, 1948, p. 102: «Le miroir qu'il présente modestement à ses lecteurs est magique: il captive et compromet» [ed. cast.: ¿Qué es la literatura?, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 67: «El espejo que presenta modestamente a sus lectores es mágico: cautiva y compromete»].

[10] Véase, infra, «Los Experimentos del tiempo: providencia y realismo».

[11] Véase F. Jameson, «The Existence of Italy», en Signatures of the Visible, Nueva York, Routledge, 1992 [ed. cast.: Signaturas de lo visible, trad. de Margarita Costa y M. G. Burello, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2012].

[12] No es sólo el contenido de la literatura lo que es de por sí profundamente histórico (lo cual tiene necesariamente su propia influencia configuradora sobre la forma), sino que lo es también el medio sensorial; siempre es instructivo recordar lo que pensaba Marx sobre la historia de los sentidos (Early Writings, Londres, Penguin, 1975, pp. 351-355).

[13] Jacques Derrida, Memoires for Paul de Man, Nueva York, Columbia University Press, 1989, p. 132 [Mémoires pour Paul de Man, París, Galilée, 1988; ed. cast.: Memorias para Paul de Man, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Gedisa, 1989 y 2008].

[14] Sobre la «equipolencia», véase Michael N. Forster, Hegel and Skepticism, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, pp. 10-13.

[15] Citado en Alain Robbe-Grillet, Why I Love Barthes, Londres, Polity, 2011, p. 39 [Pourquoi j'aime Barthes, París, Christian Bourgois, 2009; ed. cast.: Por qué me gusta Barthes, trad. de M.a José Furió, Barcelona, Paidós, 2009]. Mis propias propuestas sobre el modernismo se pueden consultar en A Singular Modernity, Londres, Verso, 2002 [ed. cast.: Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente, trad. de Horacio Pons, Barcelona, Gedisa, 2014].

[16] Véase Tom Gunning, D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film, Chicago, University of Illinois Press, 1991.

[17] Ese es el título de uno de sus libros: Der Angriff der Gegenwart gegen die übrige Zeit, Fráncfort, Europäische Verlagsanstalt, 1985.

PRIMERA PARTE
Las antinomias del realismo

I

Las fuentes gemelas del realismo: el impulso narrativo

Si hay algo notable que descubrir acerca del realismo, no lo encontraremos sin distinguir de algún modo entre el realismo y la narrativa en general, o sin cartografiar, al menos, algunas zonas generales de la narrativa fuera de él (incluyéndolo también, ya que los realismos son, presumiblemente, narrativas). Siempre parecen posibles respuestas simples: lo fantástico, por ejemplo, o el llamado mito primitivo (la propia palabra «mito» significa narración); o, en algún sentido más estrecho y literario, la épica (en la medida en que la distinguimos de la novela), o bien las historias orales, en la medida en que las distinguimos de las escritas.

No es esa, sin embargo, la solución que quiero exponer aquí, pues estoy buscando un impulso narrativo que precede a la formación de la novela realista y que, no obstante, persiste dentro de ella, aunque transformado por un montón de conexiones y relaciones nuevas. Llamaré a los productos de ese impulso simplemente «cuentos», con la intención de enfatizar su versatilidad estructural, su aptitud para la transformación y explotación por las otras formas ya enumeradas. El cuento puede ser puesto, así, al servicio de la representación épica tan plenamente como de la narración tribal o de la narración mítica, de la novella dell'arte renacentista y sus equivalentes en el periodo romántico, de la balada, de subformas y subgéneros como las historias de fantasmas o la ciencia ficción, así como de las propias formas y restricciones del relato corto, como una práctica

formal específica estricta por sus propias cualidades y con su propia historia.

Al nivel de abstracción en el que estamos trabajando, entonces, el cuento se convierte en el objeto generalizado del que la narración es el proceso de producción o actividad generalizado, pero esa especificación genérica también se convierte en una manera conveniente de evadir el análisis psicológico o antropológico de esa actividad, que sería una distracción en nuestro actual contexto.

Sin embargo, podemos conservar una característica de las teorías psicológicas tradicionales o modernas de las facultades y/o funciones, en las que la narratividad podría oponerse por ejemplo a la cognición, o la emoción a la razón; y es el requisito de que la función de contar cuentos, si queremos llamarla así, debe formar parte de una oposición, debe quedar definida contra otra cosa; de lo contrario, la potencialidad que estamos tratando de circunscribir corre el riesgo de extenderse a todo el campo de la actividad mental, convirtiéndose todo en narrativa, en un tipo de cuento[1].

Así es como, en un influyente pronunciamiento en la década de 1920, Ramon Fernandez desarrolló una oposición entre el cuento y la novela, o más bien, para usar los términos franceses, más precisos y sólo imperfectamente traducibles, entre el récit y el roman[2]. Esa distinción resultó útil para varias generaciones de escritores franceses, de Gide a Sartre, y seguirá siéndolo para nosotros aquí, en particular porque la misma oposición general ha adoptado formas algo diferentes en otras tradiciones nacionales.

De hecho, Fernandez organizó su distinción en torno a dos géneros, que pueden ser tomados como marcadores, ya sea para la evolución histórica o para variaciones estructurales. Los traductores han tratado de emparentar en inglés al «récit» con su afín, la recitación, lo que es sugestivo sólo en la medida en que alguien puede recitar un informe o incluso una crónica de eventos. Pero incluso la palabra «cuento», que yo prefiero aquí, tiene un peso de connotación genérica, y puede cristalizar

fácilmente en formas históricas como la novella renacentista o la historia del arte romántica.

Es en ese sentido en el que el contenido activo de la teoría de Fernandez radica en la oposición misma y en la diferenciación que genera. Porque en sí mismo el término «novela» es incluso menos operativo estructuralmente que el de récit: este último puede ser especificado más rigurosamente, en particular con el uso de las variantes nacionales que mencioné antes. En cuanto a la novela misma, sin embargo (por no hablar de la novela realista, que es la que nos interesa aquí), es muy poco lo que se puede deducir de la oposición de Fernandez, y los escritores han tendido a llenar su propio cheque en blanco según su estética y su ideología.

De modo que Gide, concibiendo el récit como el relato de una existencia o destino personal único (casi siempre, en su caso, un relato contado en primera persona), puede extraer la conclusión de que la novela debería ser entonces un «carrefour», una encrucijada o lugar de encuentro de múltiples destinos, múltiples récits. El único de sus libros que estaba dispuesto a llamar novela, Les faux-monnayeurs [Los monederos falsos], ofrece esa convergencia de una serie de historias de diferentes vidas; y se puede estar de acuerdo en que muchos escritores, particularmente los que se especializan en cuentos cortos, han pensado en la novela de esa manera general, como una especie de Everest formal que había que escalar.

Sartre, en cambio, tiene una concepción mucho más filosófica e ideológica de esa oposición, que capta en términos temporales y esgrime con no poco poder crítico y polémico. Aquí está su evocación de los cuentos de Maupassant, que entiende como una especie de institución social burguesa enmarcada en una situación concreta, después de la cena en el antro donde se reúnen hombres opulentos que fuman cigarros:

Nulle part le procédé n'est plus manifeste que chez Maupassant. La structure de ses nouvelles est presque immuable: on nous y présente d'abord l'auditoire, en général société brillante

et mondaine qui s'est réunie dans un salon, à l'issue d'un dîner. C'est la nuit, qui abolit tout, fatigues et passions. Les opprimés dorment, les révoltés aussi; le monde est enseveli, l'histoire reprend haleine. Il reste, dans une bulle de lumière entourée de néant, cette élite qui veille, tout occupée de ses cérémonies. S'il existe des intrigues entre ses membres, des amours, des haines, on ne nous le dit pas et, d'ailleurs, les désirs et les colères se sont tus : ces hommes et ces femmes sont occupés à conserver leur culture et leurs manières et à se reconnaître par les rites de la politesse. Ils figurent l'ordre dans ce qu'il a de plus exquis : le calme de la nuit, le silence des passions, tout concourt à symboliser la bourgeoisie stabilisée de la fin du siècle, qui pense que rien n'arrivera plus et qui croit à l'éternité de l'organisation capitaliste. Là-dessus, le narrateur est introduit : c'est un homme d'âge, qui a « beaucoup vu, beaucoup lu et beaucoup retenu », un professionnel de l'expérience, médecin, militaire, artiste ou Don Juan. Il est parvenu à ce moment de la vie où, selon un mythe respectueux et commode, l'homme est libéré des passions et considère celles qu'il a eues avec une indulgente lucidité. Son cœur est calme comme la nuit ; l'histoire qu'il raconte, il en est dégagé ; s'il en a souffert, il a fait du miel avec sa souffrance, il se retourne sur elle et la considère en vérité, c'est-à-dire sub specie aeternitatis. Il y a eu trouble, c'est vrai, mais ce trouble a pris fin depuis longtemps : les acteurs sont morts ou mariés ou consolés. Ainsi l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé. Elle est racontée du point de vue de l'expérience et de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l'ordre. L'ordre triomphe, l'ordre est partout, il contemple un très ancien désordre aboli comme si l'eau dormante d'un jour d'été conservait la mémoire des rides qui l'ont parcourue.

En parte alguna resulta tan manifiesto el procedimiento como en Maupassant. La estructura de sus novelas es casi inmutable: se nos presenta primeramente la audiencia, por lo general una sociedad brillante y mundana que se ha reunido en un salón, después de una cena. Es de noche, lo que suprime todo, fatigas y

pasiones. Los oprimidos duermen y los rebeldes también; el mundo está amortajado y la historia cobra aliento. Este grupo selecto que vela, muy ocupado en sus ceremonias, se halla en una burbuja de luz rodeada de vacío. Si existen entre ellos intrigas, odios o amores, no nos lo dicen y, por otra parte, los deseos y las cóleras han enmudecido: esos hombres y esas mujeres están ocupados en conservar su cultura y sus maneras y en reconocerse mediante los ritos de la cortesía. Representan el orden en lo que tiene de más exquisito: la calma de la noche, el silencio de las pasiones y todo el ambiente contribuyen a simbolizar la burguesía estabilizada de fines de siglo, que cree que ya no puede suceder nada en la eternidad de la organización capitalista. El narrador se nos presenta en ese ambiente: es un hombre maduro, que «ha visto mucho, leído mucho y retenido mucho», un profesional de experiencia, médico, militar, artista o donjuán. Ha llegado a ese momento de la vida en el que, según un mito respetuoso y cómodo, el hombre se ve libre de pasiones y considera las que ha tenido con una inteligente lucidez. Su corazón está tan calmado como la noche; está al margen de la historia que cuenta; si ha sufrido con ella, ha convertido el sufrimiento en miel; puede, pues, volverse hacia ella y contemplarla en verdad, es decir, sub specie aeternitatis. Ha habido desorden, cierto, pero este desorden ha terminado hace tiempo: los actores han muerto, se han casado o se han consolado. Así, la aventura es un breve desorden que ha sido anulado. Se cuenta esta aventura desde el punto de vista de la experiencia y la sensatez; se la escucha desde el punto de vista del orden. El orden triunfa y reina por doquier; contempla ese viejo desorden corno el agua dormida de un día de verano puede recordar los rizos que han surcado su superficie[3].

Gide practicaba ambos «géneros»; Sartre no siente sino desprecio por el tipo de anécdota que constituye el núcleo estructural del récit y que él asocia con el culto opresivo de la «experiencia» ejercido por la generación más vieja sobre la más joven (véase La nausée). Pero es precisamente ese juicio el que le

permite formular lo que debería ser la novela –la auténtica novela existencial– en términos temporales.

El tiempo del récit es entonces un tiempo pretérito, de acontecimientos pasados, acontecimientos que han entrado en la historia quedando allí para siempre. Está bastante claro lo que una filosofía de la libertad debe objetar a una temporalidad tan inauténtica y reificada: necesariamente bloquea la lozanía del evento mientras sucede, junto con la angustia de la decisión para sus protagonistas. Omite, en otras palabras, el presente del tiempo y convierte el futuro en un «futuro muerto» (lo que este o aquel protagonista anticipaba en 1651 o en 1943). Claramente, entonces, lo que Sartre pide que la novela restablezca es el presente abierto de la libertad, el presente de un futuro abierto, indeciso, en el que los dados todavía no han sido lanzados, para usar una de sus expresiones favoritas. La estética de la novela existencial ligará, de este modo, sus instrumentos narrativos a la recreación de ese presente abierto, en el que ni siquiera el pasado está fijado en piedra, en la medida en que nuestros actos en el presente lo reescriben y lo modifican.

No apreciaremos plenamente la fuerza de esta concepción de la novela hasta que recordemos la devastadora crítica de las novelas escritas por François Mauriac, con su sentido de la fatalidad inminente, sus gestos retóricos melodramáticos («este gesto fatal», «ella no debía entonces saber», «aquel encuentro, retrospectivamente tan lleno de consecuencias», etc.), con sus mecanismos predecibles del pecado y el juicio. Todo esto, nos dice Sartre, está narrado desde arriba, con una omnisciencia divina de pasado y futuro por igual. «Dieu n'est pas bon romancier –concluye–, M. Mauriac non plus» [«Dios no es un buen novelista, y el Sr. Mauriac tampoco»][4].

Pero con la misma seguridad, aunque más sutilmente, la receta sartriana para la novela está configurada y determinada, preseleccionada, por su propio contenido histórico: el momento de la decisión trascendente y el inminente acontecimiento, cuando se borran la vida cotidiana y las repeticiones del tiempo de paz; la presión de lo que llama «situaciones extremas». El tabú sartriano

del conocimiento previo se repetirá de un modo algo diferente en la ideología jamesiana del punto de vista, y ambas se verán apropiadas con fines mucho más inauténticos, como veremos, después del final del realismo como tal, en lo que llamaré un realismo más comercial después del realismo.

Lo que podemos retener de la perspectiva sartriana sobre el récit, no obstante, es su insistencia en la irrevocabilidad, sobre la que arroja una luz algo diferente la tradición alemana, la cual, aunque sea relativamente pobre en novelas, es extraordinariamente rica en narraciones de todo tipo, sobre todo en la época romántica. Tenemos, por ejemplo, el memorable compendio realizado por Goethe del contenido de la narración como una «unerhörte Begebenheit»[5], un acontecimiento o coyuntura inaudito, que por ello es memorable y digno de volver a contarse una y otra vez, y de ser transmitido de padres a hijos, o incluso a una comunidad más amplia: el momento del relámpago único que mató a tres personas a la vez, el momento de la gran inundación, de la invasión de los bárbaros, el momento en que Lizzie Borden alzó un hacha, etc. Es, pues, ese momento del acontecimiento memorable, recogido por el cuento o historia tradicional, el que Walter Benjamin celebra en su gran ensayo «El narrador» (sobre Nikolái Leskov).

De hecho, Benjamin deja claro lo que tienen en común tantos ejemplos de la «unerhörte Begebenheit», en concreto la muerte. «Calentar las manos sobre una muerte que se cuenta» es la forma en que caracteriza al récit[6]; y si eso nos parece demasiado sombrío, podemos sustituir a la muerte simplemente por la marca de lo irrevocable. Esta irrevocabilidad añade una nueva dimensión a la crítica de Sartre a la inautenticidad del récit: el pasado temporal queda ahora redefinido en términos de lo que no se puede cambiar, de lo que está fuera del alcance de la repetición o la rectificación, que ahora viene a ser visto como el tiempo de la vida cotidiana o de la rutina. Lo irrevocable se presenta entonces como marca de una temporalidad específica que se separa de la de otra clase; y la definición de Goethe puede ser releída entonces para designar no la extrañeza o la unicidad, sino precisamente

ese choque de un tiempo marcado que se diferencia brutalmente de la existencia ordinaria.

Debe añadirse que para Benjamin esa existencia ordinaria es captada como colectiva e histórica, como el tiempo de los campesinos o de la aldea, en la cual, a diferencia de la gran metrópoli industrial de una fecha posterior, florece el cuento como tal[7]. De hecho, podemos señalar que para Benjamin lo opuesto al cuento o récit no es en absoluto la novela realista: es la disolución de lo memorable y lo narrable en el modernismo de Baudelaire, o la recuperación tecnológica y política de los fragmentos de Baudelaire en el montaje eisensteiniano, en la llamada «obra de arte reproducible»[8].

Por otra parte, en un viraje paradójico, esa nueva noción de la marca irrevocable como base misma del récit es también susceptible de una autenticidad sartriana muy diferente de la inautenticidad burguesa de la guarida donde se reúnen a fumar los amigos de Maupassant. De hecho, lo irrevocable también aparece en Sartre para definir el acto heroico, libremente escogido, que te marca para siempre y del cual no hay vuelta atrás: el acto que uno arrastra consigo como una bola al extremo de una cadena (de nuevo una figura sartriana). Es entonces cuando se da el retroceso con horror ante una elección que es inauténtica, y podemos recurrir a Peer Gynt para un ejemplo cómico. Porque cuando Peer es acogido en el reino de los trolls, se le promete todo: a la hija del rey troll, riquezas sin cuento, una vida de ocio y placer, la sucesión al trono, y todo ello, le asegura el rey, con una condición mínima, en concreto que se deje realizar –sin dolor, claro está– una desfiguración horrible como compromiso de solidaridad y garantía de que nunca tratará de volver al mundo de los seres humanos ordinarios. Peer traza la línea en ese tipo de garantía, esa marca de irrevocabilidad, prefiriendo mantener sus opciones abiertas y su «libertad sartriana» intacta, sin aceptar ninguno de esos compromisos vinculantes[9].

Podemos, así, captar el relámpago del récit como la marca sobre un cuerpo y la transformación de un individuo en un personaje con un destino único, una «llaga para toda la vida» [life

sore], como dice una novelista norteamericana; algo que se te da únicamente a ti para soportarlo y sufrirlo[10]: algo «je mein eigenes», como describía Heidegger la muerte individual. Esto acerca un tanto nuestra exposición del récit o del cuento a los destinos ofrecidos en otro tiempo como espectáculo por la tragedia como forma artística. En los tiempos modernos, sin embargo, tales destinos marcan como mucho a un personaje como uno de los «hommes-récits» de Todorov, los personajes de Las mil y una noches que son sus propias historias[11], en el apogeo del récit como forma; Mientras que en el peor de los casos, en tiempos aún más modernos, se consideran como poco más que mala suerte. Sin embargo, conservaré la categoría de «destino» o «hado» como el contenido filosófico más profundo de esa forma narrativa, que también podría ser considerada como el pretérito narrativo, la marca del tiempo irrevocable, del acontecimiento que sucedió una vez y nunca se repetirá. Lo que ha ocurrido en el curso de nuestra discusión –algo que tendrá su importancia más adelante– es que esa marca ha virado lentamente en dirección de otras personas: no es sólo mi acto, para mí, lo que define mi destino: este también se convierte en mi cicatriz, mi llaga o mi estigma, mi ser-para-otros, lo que asimismo equivale a decir mi existencia como personaje en una historia.

No se nos habrá escapado que en esta larga discusión sobre el récit hemos perdido completamente de vista su opuesto, es decir, el roman. Sartre parecía haber establecido un lugar para él en ese presente existencial en el que la elección estaba en proceso de ser tomada o rechazada: un tiempo antes del destino, en otras palabras, y tal vez antes que el propio récit. Debemos retener esta noción de un presente existencial, pues se opone al irrevocable tiempo pasado del récit; pero ahora necesitamos abordarlo de otra manera, y para ello atenderé a una tercera tradición, la de la narratología en inglés, o más bien, para ser más preciso, la tradición estadounidense.

Ahí, por supuesto, el teórico fundamental es Henry James en sus Prefacios, cuyas ideas fueron codificadas y popularizadas por Percy Lubbock en Craft of Fiction. Y en tal lugar la distinción

entre récit y roman cobra un aspecto mucho más familiar: es simplemente la que se da entre «contar» y «mostrar». Uno cuenta, o recita, los acontecimientos; o bien los muestra tal como suceden en el presente de la escena novelística. Evidentemente, la novela incluye ambos tipos de discurso; de hecho, el propio paso de uno a otro es estilística e incluso metafísicamente significativo: esa «elección», como decía André Malraux, «de lo que se va a convertir en escena o va a permanecer como récit, el emplazamiento de aquellos porches donde un Balzac o un Dostoyevski permanecen a la espera de sus personajes, mientras el destino mismo espera al hombre»[12].

Pero Malraux, como el propio James, tiende a mostrar, más que a contar o decir; y debemos tener en cuenta ese prejuicio en favor de la escena, ese compromiso con el «punto de vista» jamesiano, en su teorización de la contraposición.

Para el propio James, parecería que el mero hecho de contar –la parte récit de lo que describe como una «doble presión» sobre la novela– significa contraer su tarea[13]. Los resúmenes y los escorzos narrativos son de hecho pura pereza, son la señal de que el autor no ha cumplido su deber, la augusta vocación que él mismo inventó para sí (y para otros). «One's poor word of honor has had to pass muster for the show» [«Nuestra discreta palabra de honor tuvo que bastar para el resto»][14]. «The poor author's comparatively cold affirmation or thin guarantee» [«la relativamente fría afirmación o endeble garantía del desvalido autor»][15], como la denomina en tales pasajes, a punto de convertir todo el proceso en una transacción económica (como hace tan a menudo), mientras exige a los críticos literarios estar a la altura de su vocación y denunciar todas las «dodges» [«tretas»] (así dice) a las que el novelista tuvo que recurrir. La terminología más moderna de discurso versus relato no modifica realmente ese sesgo, que espero que mi propio modelo dual resuelva, devolviendo parte del honor a los grandes narradores y los autores de las grandes novellas dell'arte.

Pero James es muy claro sobre del antagonismo entre los dos modos, récit y presencia. Lo caracteriza como

[…] the odd inveteracy with which picture, at almost any turn, is jealous of drama, and drama (though on the whole with a greater patience, I think) suspicious of picture. Between them, no doubt, they do much for the theme; yet each baffles insidiously the other's ideal and eats round the edges of its position; each is too ready to say, «I can take the thing for "done" only when done in my way».

[…] los celos que cada escena siente por el drama, con extraña obstinación, y el recelo que el drama siente por cada escena (aunque en general con mucho mayor paciencia, creo). Los dos, sin duda, contribuyen a la realización de la obra, pero cada uno insidiosamente trata de minar el ideal del otro y socava su posición; cada uno está pronto a decir: «Sólo considero "terminada" una obra cuando está terminada a mi manera»[16].

En defensa de la narración, no obstante, y con el fin de enderezar la balanza tan pesadamente cargada por Sartre contra el extraordinario arte narrativo de Maupassant, puede venir bien insistir en la relativa insignificancia de la «muestra» en las narraciones, no sólo en las de los grandes practicantes orales, sino incluso en las de los más sofisticados practicantes, como Boccaccio. Muchas son sin duda las candidatas para la historia más bella del mundo, pero yo tendería a apoyar el punto de vista del distinguido escritor alemán Paul Heyse[17], quien basó su denominada Falkentheorie en el noveno cuento de la quinta jornada del Decamerón, cuya «moraleja» o resumen reproduzco aquí:

Federigo degli Alberighi ama e non è amato e in cortesia spendendo si consuma e rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro dà a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la quale, ciò sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fallo ricco.

Federigo de los Alberighi ama y no es amado, y con los gastos del cortejar se arruina; y le queda un solo halcón, el cual, no teniendo otra cosa, da de comer a su señora, que ha venido a su casa; la cual, enterándose de ello, cambiando de ánimo, lo toma por marido y le hace rico[18].

Heyse pensó que la perfección de este pequeño cuento residía en la forma en que sus convergencias cristalizaban en un único objeto, a saber, el halcón del título, de modo que la temporalidad de la narración se concentra en algo que la mente puede captar y rememorar de manera única, haciendo espacio del tiempo; con otras palabras, el acontecimiento se materializa, de un modo tal vez no muy distinto, después de todo, de la concepción de Benjamin de un momento que se hace «memorable»[19]. Ese objeto no es un símbolo; no es su significado lo que es esencial, sino más bien su unidad y densidad.

Heyse especifica claramente las propiedades del punto de partida anecdótico (o «sujeto», como le gustaba decir a Henry James), más utilizable, más que una ley estructural de algún tipo: en las historias contemporáneas los objetos tienden a ser mucho más contingentes, parecidos al punctum de Barthes[20], más que a su studium. Lo que confiere plausibilidad a su teoría es, sin embargo, la parte de la historia que Boccaccio omite, ya sea por negligencia o deliberadamente, en su pequeño resumen. Porque el halcón –paradigmático en esto de la mayoría de los finales con sorpresa, incluso de los que no giran en torno a un solo objeto– tiene doble valencia, esto es, que puede servir para una función diferente en cada uno de los contextos en que aparece, avanzando y retrocediendo en una especie de efecto-Gestalt.

Lo más curioso es que Boccaccio omita ambos contextos, las dos tramas que convergen ahí, en su breve resumen. Porque el halcón no es sólo la posesión más preciada de su amo (y no meramente la única, como sugiere el resumen); es algo así como un sustituto de la desesperada y vana pasión que alimenta por la acusadamente indiferente y poco interesada Monna Giovanna, de

modo que habrá sacrificado con él todo lo que aún daba algún sentido a su triste existencia.

Pero el halcón también se sitúa en el centro del otro argumento, la razón de la sorpresiva visita de Monna Giovanna a un hombre que tiene todas las razones para evitar, ya que su posesión también constituye el deseo apasionado de su amado hijo, mortalmente enfermo y que es poco probable que se recupere incluso si ve satisfecho ese último deseo.

La historia nos muestra que Federigo está dispuesto a hacer cualquier cosa que ella quiera, y el banquete con el que la obsequia pretende dramatizar esa disposición. El halcón unifica, así, el trágico fracaso de tres pasiones y su historia obtiene de modo triunfal su nominación no sólo como la historia más triste jamás contada, sino también la más perfecta.

Pero es un cuento que no necesita «mostrar» ninguna escena, ningún presente narrativo en absoluto; y esa es la razón de destacarlo aquí como la forma más pura del récit. La anécdota no sólo no necesita diálogo ni punto de vista (tiene todo esto en el breve «relato» de Boccaccio), sino que todo el arte de contar historias radica en esa posibilidad que ofrece la anécdota, el fait divers, de ser ampliada y contraída a voluntad, según las necesidades prácticas de la situación. Aún más importante desde nuestra perspectiva es el hecho palpable de que el cuento no puede existir en el presente; sus acontecimientos ya deben haber ocurrido. Ese es el «momento de la verdad» del análisis de Sartre, para quien en ese sentido el pasado absoluto, lo que ya sucedió, lo irrevocable, no puede existir, porque siempre puede ser reescrito, reevaluado, revisado por el poder de un nuevo acto en el presente o en el futuro. El modo del récit sella, en cambio, ese acontecimiento y hace imposible tal revisión (y la muerte del halcón es la figura de esa irrevocabilidad de la muerte en general). Lo que confunde el asunto es, por supuesto, el eterno presente del lector, que aporta una temporalidad distinta al proceso.

Con esto llega el momento de distinguir dos tipos de tiempo, dos sistemas de temporalidad, que serán la base del argumento

que sigue. Esa distinción discierne un presente de conciencia y un tiempo, si no de sucesión o de cronología, por lo menos del sistema tripartito, más familiar, de «pasado-presente-futuro». A mi juicio, el presente de la conciencia es de algún modo impersonal, la conciencia es ella misma impersonal; mientras que el sujeto de la conciencia es el yo que es el lugar de la identidad personal en el sentido ordinario. Sin embargo, ese yo no es más que un objeto para la conciencia impersonal del presente; y de algún modo todas las identificaciones personales del pasado-presente-futuro en el otro sentido son distintas del presente impersonal, simples objetos en él, por inseparables que sean de él. Cabe decir que las teorías de este tipo reflejan la famosa «muerte del sujeto» o que articulan el sujeto escindido del postestructuralismo o del lacanismo; no proseguiremos ese debate aquí, y sólo extraeremos algunas consecuencias interesantes para las teorías narrativas en el proceso de elaboración. En particular, se pone de manifiesto que el régimen del pasado-presente-futuro y de las identidades y destinos personales es en su límite exterior el ámbito del récit; mientras que la conciencia impersonal de un presente eterno o existencial gobernaría en su límite exterior la escena pura, una muestra totalmente divorciada y separada de la narración y purificada de ella. Veamos qué aspecto podría tener un acontecimiento desde esta segunda perspectiva temporal:

Lunch went on methodically, until each of the seven courses was left in fragments and the fruit was merely a toy, to be peeled and sliced as a child destroys a daisy, petal by petal.

El almuerzo prosiguió metódicamente, hasta que cada uno de los siete platos quedó en fragmentos y el fruto era simplemente un juguete, para ser pelado y rebanado tal como un niño destruye una margarita, pétalo por pétalo [Virginia Woolf, The Voyage Out, cap. IX; en cast.: Fin de viaje, trad. de Guillermo Gossé, Barcelona, Caralt, 1984, 1991].

Este es un almuerzo bastante diferente de los muchos que podemos recordar haber leído: el que hace eructar de satisfacción al Sr. Bloom en Ulysses; los inmensos almuerzos de doscientas páginas en Proust, desde los que se propagan rizomáticamente todo tipo de chismorreos y anécdotas; el descanso para comer verdaderamente abominable que pone todo en marcha al comienzo de La bête humaine; un elegante almuerzo inglés en el que, según los periódicos, alguien ingiere una virulenta partícula radiactiva; o ese almuerzo infinitamente triste al que el empobrecido héroe de Boccaccio invitó a su amada. Todos ellos –y más tarde les invitaré a otro almuerzo, uno verdaderamente maravilloso, casi redentor– se insertan en uno u otro tipo de tiempo narrativo; el almuerzo anónimo en el que se pela una fruta después de otra no lo es.

Muchas son, evidentemente, las teorías de la metáfora desde tiempo inmemorial, desde la identificación de Ricœur (basada en Aristóteles) de la metáfora como auténtica fuente del propio Ser[21], a innumerables sistemas tropológicos, por no hablar de los sistemas de semejanza y reconocimiento. En nuestro contexto, no obstante, lo ineludible es la función de la metáfora para destemporalizar la existencia, para descronologizar y desnarratizar el presente, esto es, para construir o reconstruir un nuevo presente temporal que nos sentimos tan extrañamente tentados a llamar eterno. El término es, evidentemente, un intento de escapar de los matices temporales del vocabulario normal para las experiencias del tiempo, y es coherente con la «eternidad» de la propia conciencia individual mientras dura (en la medida en que, en ese sentido, la conciencia no tiene opuesto y estamos en ella, incluso en el sueño, de un modo absoluto e ineludible).

Lo que podemos concluir al menos de esta discusión es que ahí hemos localizado finalmente la formulación definitiva para la oposición discursiva que hemos estado tratando de nombrar. Ahora se puede articular no como récit versus roman, ni siquiera como contar versus mostrar, sino más bien como destino versus presente eterno. Y lo crucial no es cargar uno de esos dados y

tomar partido por uno u otro, como parecen hacer todos nuestros teóricos, sino más bien comprender la proposición de que el realismo se halla en su intersección. El realismo es una consecuencia de la tensión entre esos dos términos; resolver la oposición de un modo u otro lo destruiría. Los sentimientos de culpa de James no sólo están justificados, sino que son necesarios. Y también es por eso por lo que está justificado verse siempre hablando del surgimiento o el ocaso del realismo y nunca sobre la cosa misma, ya que siempre nos encontraremos describiendo un potencial surgimiento o un posible ocaso.

[1] La severa reprimenda de Jack Goody a los pan-narrativistas (como yo mismo) pasa por alto la distinción entre un uso restringido del término para un tipo genérico de discurso (canciones, adivinanzas, oraciones y similares) y un uso más general del término, que me atrevería a llamar hermenéutico, en el que el objeto de análisis es el movimiento temporal de un tipo más musical (en el que, por ejemplo, se resuelven problemas matemáticos o se siguen las aventuras de un determinado concepto a lo largo de un debate filosófico técnico): Jack Goody, «From Oral to Written», en Franco Moretti (ed.), The Novel, Volume 1: History, Geography, and Culture, Princeton, Princeton University Press, 2006.

[2] Sin embargo, me parece que la fortuna de esa oposición se basaba en un malentendido: Fernandez, en su ensayo sobre Balzac (en Messages, 1943), se refería, al parecer, con el término «récit» a los pasajes de fondo, o «backstory», que acompañaban a los distintos personajes, y no a una forma de discurso distinta de por sí.

[3] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la litterature?, París, Gallimard, 1948, pp.144-145 [ed. cast.: ¿Qué es la literatura?, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950, pp. 86-87].

[4] Jean-Paul Sartre, Situations I, París, Gallimard, 1947, p. 67 [en cast.: El hombre y las cosas, trad. de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 45].

[5] Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Leipzig, Brockhaus, 1836-1848, y Basilea, Birkhäuser, 1945, vol. I, p. 210 (25 de enero de 1827): «denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit».

[6] Walter Benjamin, «Der Erzähler», Gesammelte Schriften, vol. 2, Fráncfort, Suhrkamp, 1989, p. 457: «Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen» [«Lo que impulsa al lector a volver a la novela una y otra vez es su misteriosa capacidad para dar calor a una vida que se estremece al borde de la muerte» (en NLR II/96, enero-febrero de 2016, p. 62)]. Se recordará que un poco antes comparaba las páginas de una novela con las llamas del fuego en una chimenea.

[7] El «origen» de la narración, según él, se hallaba en la confluencia de los marinos y comerciantes que viajaban de un lado a otro con la vida sedentaria de los aldeanos.

[8] Creo que los tres ensayos de Benjamin sobre Leskov, sobre Baudelaire y finalmente sobre Eisenstein y el cine forman una trilogía que sitúa la historia como ascenso y caída de la narrativa en la medida en que sintomatiza la experiencia misma.

[9] Henrik Ibsen, Peer Gynt, Acto II [ed. cast. en Teatro completo, trad. de Else Wasteson y M. Winaerts, rev. de Germán Gómez de la Mata, Madrid, Aguilar, 1952].

[10] Véase Susan Willis, Specifying: Black Women Writing the American Experience, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1987, p. 70. (La autora a la que se refiere es Paule Marshall).

[11] Tzvetan Todorov, Poetics of Prose, Ithaca, Cornell University Press, 1977, cap. 5, «Narrative Men».

[12] André Malraux, Les Voix du silence, París, Gallimard, 1951, p. 353 [ed. cast.: Las voces del silencio: Visión del arte, trad. de D. Bayón y E. de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956].

[13] Henry James, The Art of the Novel. Critical Prefaces, Nueva York, Scribners, 1934, p. 300 [ed. cast.: El arte de la novela y otros ensayos, México, Coyoacán, 2001]. La distinción

fundamental de James entre contar y mostrar encuentra confirmación a la luz de la notable obra de David Kurnick Empty Houses (Princeton University Press, 2012), que, documentando los fracasos teatrales en el núcleo de gran parte del canon modernista, presenta ahora su idea modernista de la «muestra» como una nostalgia formal y estructural de la teatralidad.

[14] Ibid., p. 298.

[15] Ibid., p. 301.

[16] Ibid., p. 298. (Las citas son todas del Prefacio a The Wings of the Dove [ed. cast.: Las alas de la paloma, trad. de Alberto Vanasco, Barcelona, Martínez Roca, 1998]).

[17] Paul Heyse, «Einleitung», Deutscher Novellenschatz, Múnich, Oldenbourg, 1971.

[18] Boccaccio, Il Decamerone (Quinta Giornata, Novella nona), Turín, Einaudi, 1956 [ed. cast.: Decamerón, trad. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Espasa, 2010].

[19] Walter Benjamin, «Der Erzähler», sec. XIII, en Gesammelte Schriften, vol. 2, cit., pp. 453-454 [ed. cast.: «El narrador», en Obras completas, II, 2, trad. de Jorge Navarro, Madrid, Abada, 2009, pp. 41-67].

[20] Roland Barthes, «La Chambre Claire», Œuvres complètes, vol. III, París, Seuil, 1995, p. 1126.

[21] Paul Ricœur, The Rule of Metaphor, Toronto, University Press, 1977, p. 307 [La Métaphore vive, París, Le Seuil, 1997 (1 1975); ed. cast.: La metáfora viva, trad. de Agustín Neira, Madrid, Trotta / Cristiandad, 2001].

II

Las fuentes gemelas del realismo: el afecto, o el presente del cuerpo

De hecho, en nuestra reflexión sobre «El halcón» hemos omitido algo significativo, el fallecimiento del niño; y aunque Federigo cumple su anhelo de casarse con la madre, se trata de un matrimonio sin amor. Los deseos cancelan sus opuestos y el final feliz puramente formal queda neutralizado. La narratividad triunfa aquí como una forma vacía; y su conclusión convencional –el «y fueron felices y comieron perdices»– da paso, en una disminución del tono, al vacío de la vida cotidiana, a una descompresión, a un regreso a las tierras planas del día a día y a una lenta desconexión de las intensidades del Acontecimiento (a una desconexión también del récit o de la propia narración).

El cambio, entonces, del relato a la vida cotidiana confirma simplemente lo dicho sobre las dos temporalidades en juego aquí. Pero también cabe señalar, sin subrayarla indebidamente, la suave desolación que acompaña esa narración, ya sea en su modo mayor, como un récit, o en la coda. He utilizado la palabra «triste» (a la que volveremos en un contexto más oficial): ¿Debe atribuirse ese sentimiento únicamente al lector, o es posible que sugiera una dimensión narrativa que todavía no hemos tenido en cuenta?

Esta observación servirá, pues, para introducir en mi exposición la segunda agencia y el otro impulso –afecto– que quiero asociar con la aparición del realismo como tal. Primero presentaré ese segundo impulso como opuesto al narrativo, es decir, que me voy a acercar a él desde el punto de vista de la temporalidad, para la que el récit ha encarnado, al parecer, una

temporalidad de lo pasado y pretérito, una temporalidad de lo cronológico, en la que, habiendo sucedido todo ya, los acontecimientos se suceden en lo que hoy día se llama vagamente «tiempo lineal» (una expresión bastante transitoria que creo que debemos a Marshall McLuhan). ¿Es posible imaginar una temporalidad tan diferente de esta convención que la palabra «tiempo» deje de parecer apropiada para ella (algo que ya sugerimos en relación con el término «eterno»)?

En una visión retrospectiva de la teoría (y la experiencia histórica) de lo postmoderno, y de lo que he llamado «el fin de la temporalidad», tal vez podamos añadir una mayor especificidad al tipo de temporalidad (o falta de ella) que está en juego aquí. «El Fin de la Temporalidad» teorizaba una contracción de la experiencia contemporánea (burguesa) que hacía que comenzáramos a vivir un presente perpetuo con un sentido cada vez menor de continuidades temporales o fenomenológicas[1]; este presente perpetuo era, creo, lo que Deleuze y Guattari calificaban como un presente esquizofrénico (en El Anti-Edipo)[2], pero la suya era una presentación totalmente utópica, que se inserta en una tradición de celebraciones literarias de la inmediatez temporal, desde los imbéciles de Wordsworth y el «corazón simple» de Flaubert[3] hasta la actualidad. Creo que el «presente perpetuo» contemporáneo o posmoderno se caracteriza mejor como una «reducción al cuerpo», en tanto que este es todo lo que queda en cualquier reducción tendencial de la experiencia al presente como tal. Pero no querría necesariamente argumentar que, en tal aislamiento temporal, los sentidos del cuerpo ganen una existencia más elevada, algo que es más probable que ocurra cuando, por cualquier razón, se da prioridad a un sentido sobre los demás (como en las especializaciones evolutivas de la pintura y la música en el siglo XIX). Más bien, el cuerpo aislado comienza a conocer ondas más globales de sensaciones generalizadas, y son estas las que, a falta de una palabra mejor, llamaré aquí «afecto».

Es un término técnico que ha estado estrechamente asociado con varias teorías recientes que apelan alternativamente a Freud o a Deleuze y que, como la teoría de la posmodernidad, también

toman ese fenómeno como prueba de un nuevo giro en las relaciones y formas de subjetividad (incluida la política)[4]. No pretendo aquí apropiarme de él para una teoría diferente de todas esas cosas, ni tampoco endosar o corregir las filosofías de las que actualmente constituye una especie de señal o distintivo de identidad de grupo. De hecho, quiero especificar aquí un uso práctico, muy local y restringido, del término «afecto», incorporándolo a una oposición binaria que lo historiza y limita su importación a cuestiones de representación, así como de historia literaria.

Comenzaré, por tanto, por distinguir el afecto (en el sentido que yo le doy) de las emociones como tales. La oposición entre sentimientos y emociones viene de antiguo, basándose principalmente en la tradición, más que en ninguna diferencia estructural exitosamente articulada. El reemplazo de la vaga palabra «sentimiento» por el término más técnico, si no clínico, de «afecto» parece prometer un poco más de rigor en el debate, y quizá incluso una renovación del mismo al reconsiderar un viejo problema, que se ha convertido en la sedimentación no examinada del sentido común.

Lo aclararé modificando también la terminología de su opuesto, porque deseo redefinir la emoción como «emoción nombrada», con lo que no sólo marcaré una diferencia estructural entre emoción y afecto, sino que subrayaré una dimensión adicional de ese problema, que implica la intervención del lenguaje como tal. La nueva consecuencia es que el afecto (o su plural) elude de algún modo el lenguaje y la nominación de las cosas (y sentimientos), mientras que la emoción es sobre todo un fenómeno dispuesto en una matriz de nombres. Tradicionalmente, esos nombres –amor, odio, ira, miedo, disgusto, placer, etc.– han sido captados como un sistema de fenómenos (como el de los colores, por ejemplo); y, al igual que el de los colores, ese sistema es histórico y varía de una cultura a otra y de un periodo a otro. Muchos son los manuales que tratan de cartografiar los sistemas actuales de emociones, desde la Ética a Nicómaco de Aristóteles hasta el Tratado sobre las pasiones de Descartes[5]. Pero lo que

necesita una mayor clarificación en nuestro contexto –puesto que esos sistemas parecen finalmente disolverse en la era del afecto, y sin embargo sobreviven residualmente como tantas otras tradiciones– no es tanto el sistema como tal, sino más bien los efectos reificadores del propio nombre.

De hecho resulta un problema filosófico delicado, si no falso del todo, distinguir entre un estado fenomenológico del Ser –pongamos por caso la experiencia de la ira– y la palabra con la que lo nombramos: «Canta, oh Musa, la cólera de Aquiles» (θυμός – thymos). La dialéctica filológica desvía nuestro interés desde la cosa misma –cómo sentían los antiguos la cólera– a la historia de la palabra: ¿pero es totalmente ajena la existencia de la palabra a la experiencia de la emoción? Si no la hace nacer inmediatamente, como podría postular un cierto constructivismo, al menos la articulación del sentimiento todavía no expresado le abrirá seguramente todo tipo de nuevos canales en los que se puede propagar y prosperar.

Por hábito y tradición, la noción de la reificación nos golpea ahora como algo negativo o crítico; y la idea de que el nombre necesariamente cosifica inmediatamente la emoción sugiere la posibilidad de una experiencia más auténtica que precedió al torvo hechizo de la nominación (y que podría ser recuperada quizá en caso de apuro). Pero eso significaría olvidar el planteamiento juiciosamente ambivalente por parte de Hegel del concepto original: los seres humanos objetivan sus proyectos y sus deseos, enriqueciéndolos de ese modo; la vida es en sí misma una serie de reificaciones que son a su vez reabsorbidas y ampliadas mediante un nuevo proyecto. La nominación es un componente fundamental de tal objetivación, y la alienación sólo es un destino posible para lo que es un proceso universal.

En ¿Qué es la literatura?, Jean-Paul Sartre evoca la famosa aprensión del conde Mosca (al ver a Fabrice y Gina alejarse juntos en la berlina, en el cap. 8 de La Chartreuse de Parme): «Si le mot d'Amour vient à surgir entre eux, je suis perdu» [«Si brota entre ellos la palabra Amor, estoy perdido»]; ahí tenemos tal vez la expresión más dramática del modo en que la palabra puede

hacer nacer súbitamente un nuevo mundo (¡para bien o para mal!)[6]. Por otra parte, hay muchos ejemplos de palabras que han dado lugar históricamente a estados hasta entonces desconocidos del ser que, aunque quizá se mantuvieran latentes desde tiempo atrás, no se habían hecho conscientes en la vida humana cotidiana, habiendo comenzado entonces a desempeñar un papel propio como agentes en una reorganización de la vida. Así sucedió, por ejemplo, con la apropiación de la vieja palabra «ennui» para la nueva conciencia o sensación del aburrimiento en el siglo XIX, que suscitó todo tipo de nuevas preguntas sobre la actividad e incluso la existencia. Y lo mismo se puede decir, en mi opinión, de la palabra «ansiedad», que extrajo una experiencia cotidiana y desconcertante de la grandeza melodramática y casi religiosa de palabras como «angustia», así como del rescate de un antiguo término escolástico para ese registro del sentimiento que ahora llamamos «afecto», por no hablar de su medicalización[7]. Sin embargo, pervive ahí el dilema onto-filológico (¿o es la hipótesis de Sapir-Whorf, también conocida como Principio de Relatividad Lingüística?): ¿Había afectos antes de que ese nombre los elevara a la luz de la conciencia, o comenzó quizá la palabra a modificar lentamente el campo de la realidad existencial, hasta llegar a dotarnos de una dimensión corporal ausente de la experiencia corporal de, por ejemplo, los antiguos griegos?

Como he sugerido, creo que el problema resulta insoluble, pero también que, si especificamos una restricción sobre lo que el lenguaje histórico puede y no puede expresar en algún momento dado, la cuestión ontológica no obstruirá la histórica (por otra parte, la cuestión de si los afectos no pueden ser ellos mismos reificados en el proceso de nominación también debe permanecer abierta: ¿Acaso no modificó el término medieval «acedía» la experiencia de los clérigos medievales? ¿Añade o no algo significativo la palabra «melancolía», presente desde hace tanto tiempo en el discurso occidental, a nuestras propias subjetividades internas? ¿Y no reorganiza poderosamente la palabra «afecto» su propio campo de fuerza?)[8].

En cualquier caso, habrá quedado claro que al situar la emoción nombrada (en lugar de la emoción tout court) como el opuesto binario del afecto per se (o al menos como el término cuya diferencia nos permite articular mejor la identidad de este último), insisto también en la resistencia del afecto al lenguaje, y por lo tanto en las nuevas tareas de representación que plantea a los poetas y novelistas en el esfuerzo por captar de algún modo su esencia fugaz y forzar su reconocimiento. Porque en su insaciable colonización de lo que todavía eran regiones inexploradas e inexpresadas (en un impulso del que se puede decir que el realismo comparte un telos que el modernismo no hace más que afirmar y publicitar de modo más estridente), el sistema de las viejas emociones nombradas se torna no sólo demasiado general, sino también demasiado familiar: aproximarse más a las emociones equivale a observar microscópicamente dentro de ellas un movimiento browniano que, aunque en sí sea innombrable por derecho propio, pide imperiosamente todo el estímulo de la innovación lingüística. Es hacia mediados de siglo, digamos que en la década de 1840 de la era burguesa, cuando tales demandas lingüísticas empiezan a ser audibles e ineludibles, al menos para las artes más alertas, que la exploran e inspeccionan en busca de algo nuevo.

Pero ahora debemos introducir otra característica del afecto: provisionalmente seguiré la idea de Rei Terada (derivada en última instancia de Kant) de que los afectos son sensaciones corporales, mientras que las emociones (o pasiones, por usar otro de sus nombres) son estados conscientes[9]. Estas últimas tienen objetos, mientras que los primeros son sensaciones corporales: esa es la diferencia entre el coup de foudre y un estado de depresión generalizada. Pero eso significa entonces dotar al concepto del afecto de un contenido positivo: si la característica positiva de la emoción es ser nombrada, el contenido positivo de un afecto pasa por activar el cuerpo. El lenguaje se opone ahí al cuerpo, o al menos al cuerpo vivido (que puede ser un fenómeno «moderno»); y por lo tanto, junto a una crisis de lenguaje, en la que los viejos sistemas de emociones llegan a ser percibidos como una retórica

tradicional y de hecho anticuada, hay también una nueva historia del cuerpo por escribir, el «cuerpo burgués», como podríamos llamarlo ahora, tal como surge de las clasificaciones anticuadas de la época feudal (la periodización histórica por Foucault de la aparición de la «vida» o de las nuevas biociencias ofrece un contexto posible para lo que menciono aquí como fenómeno existencial y de clase social, relacionado con la aparición de nuevas formas de vida cotidiana)[10].

Basta comparar las descripciones de las novelas de Balzac, elaboradas por alguien que alcanzó la mayoría de edad en la Restauración, con la organización del discurso narrativo por Flaubert, tan sólo una generación después, para captar los verdaderos cambios históricos en lo que cada novelista exige al lenguaje y lo que supone en cuanto a la representación de la subjetividad y de sus percepciones.

A este respecto, convendrá asociar el surgimiento del afecto con la aparición del cuerpo fenomenológico en el lenguaje y la representación, e historizar la competencia entre el sistema de emociones nombradas y el surgimiento de estados corporales innominados que puede documentarse en la literatura a mediados del siglo XIX (representación literaria que proporciona la prueba más completa de una trasformación histórica tan crucial como extremadamente hipotética). Flaubert y Baudelaire sobresalen quizá como marcadores de tal transformación del sensorio, lo que cabría demostrar a través de los tratos de Balzac con los sentidos en la generación anterior. Las descripciones balzaquianas son bien conocidas; aquí tenemos la más famosa, la del salón de la pensión Vauquer:

Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler l'odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rancé; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements; elle a le goût d'une salle où l'on dine; elle pue le service, l'office, l'hospice. Peut-être pourrait-elle se décrire si l'on inventait un procédé pour évaluer les quantités

élémentaires et nauséabondes qu'y jettent les atmosphères catarrhales et sui generis de chaque pensionnaire, jeune ou vieux.

Esta primera pieza exhala un olor que carece de nombre en nuestro idioma y que habría que llamar olor de pensión. Huele a cerrado, a moho, a rancio; produce frío, es húmedo, penetra los vestidos; posee el sabor de una habitación donde la gente ha estado comiendo; apesta a servicio, a hospicio. Quizá se podría describir si se inventara un procedimiento para evaluar las cantidades elementales y nauseabundas que en ella arrojan las atmósferas catarrales y sui generis de cada huésped, joven o anciano[11].

Todo parece confirmar la primera impresión de que de lo que se trata aquí es de un afecto: no tiene nombre y es inclasificable, y moviliza los sentidos; Balzac es muy consciente de su problema lingüístico y representativo y se enreda con su aparato de registro. Pero esa descripción no es la evocación de un afecto, por una buena razón: en concreto, que significa algo.

El pasaje deja claro por qué las elaboradas descripciones de Balzac no invalidan la proposición histórica que pretendo defender sobre el cuerpo en la literatura, ya que todo lo que en él parece una sensación física –un olor a moho, un sabor rancio, un tejido grasiento– significa siempre algo, es una señal o alegoría del estatus moral o social de un determinado carácter: la pobreza decente, la miseria, las pretensiones del parvenu, la verdadera nobleza de la antigua aristocracia, etc. En resumen, no es realmente una sensación, es ya un significado, una alegoría. En tiempos de Flaubert esos signos permanecen, pero se han estereotipado, y las nuevas descripciones registran una densidad que va más allá de tales significados estereotípicos.

Roland Barthes, apasionado observador de las nuevas vibraciones que la modernidad trajo consigo, habló con gran autoridad del irreconciliable divorcio entre la experiencia vivida y lo inteligible que caracteriza la modernidad, entre lo existencial y lo significativo[12]. La experiencia –y en particular la experiencia

sensorial– es en los tiempos modernos algo contingente: si tal experiencia parece tener un significado, inmediatamente sospechamos de su autenticidad. Balzac, en cambio, no renuncia al significado: sigue desplegando enérgicamente las armas gemelas de la metáfora («¡El viejo Goriot era un león!») y de la metonimia, como en este pasaje y en tantos otros, donde el olor innominado se compone de las miserias decentes o desesperadas de los huéspedes que han dejado sus huellas en ese refugio.

A esto podríamos oponer las contingencias enumeradas por Flaubert en sus descripciones (las cuales Barthes califica de «effet de réel», o «efecto-realidad»). Baudelaire nos es muy útil a este respecto:

> dans une maison déserte quelque armoire
> Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire.
>
> «Le flacon»

> […] o en una casa desierta algún armario
> lleno del acre olor de los tiempos, polvoriento y negro,
> a veces se encuentra un viejo frasco […]
>
> «El frasco»

Pues aquí el olor a moho del tiempo se desplaza en una sinestesia indeterminable a través de la tactilidad mugrienta del armario. Estas sensaciones innombrables se han hecho autónomas, como si el olor de Balzac se hubiera convertido en alguna desagradable melancolía. En cualquier caso, ya no significa nada: los estados del mundo simplemente existen.

Sin embargo, esta es una proposición histórica que plantea graves problemas filosóficos. ¿Debemos suponer que antes de la construcción del cuerpo secular o burgués, a lo largo del siglo XIX, los afectos simplemente no existían, y que una humanidad premoderna más antigua tenía que afrontar los diversos sistemas de emociones mencionados anteriormente? Pero no es exactamente ese tipo de afirmación indiscriminada y perentoria lo que estoy proponiendo aquí, sino más bien una hipótesis que,

con un cambio de matiz, la diferencia absolutamente de esta o aquella afirmación sobre la naturaleza humana. Porque lo que sugiero es que antes de mediados del siglo XIX tales afectos no habían sido nombrados, no se habían abierto camino en el lenguaje, y mucho menos se habían convertido en objeto de tal o cual codificación lingüística. Evidentemente, esto es también una proposición histórica, pero sobre el propio lenguaje y la forma en que la nominación de una experiencia la hace visible en el momento mismo en que la transforma y la reifica. Y lo que se presupone es que los afectos o sentimientos que no han sido nombrados así no están disponibles para la conciencia, o son absorbidos por la subjetividad en diferentes formas que los tornan inadvertidos e indistinguibles de las emociones nombradas que pueden suplementar y a las que prestan cuerpo y sustancia. Esto quiere decir que cualquier proposición sobre el afecto es también una proposición sobre el cuerpo, en particular histórica.

Hasta ahora hemos caracterizado el afecto (en nuestros ejemplos) en términos de sensación física o percepción sensorial. El olfato, el más reprimido y estigmatizado de los sentidos, como señaló Adorno[13], parece ser para todos, desde Baudelaire a Proust, un vehículo privilegiado para aislar el afecto y seleccionarlo para una variedad de dinámicas (no debemos olvidar la sorprendente afirmación de Teresa Brennan de que el contagio del afecto –su transmisión interpersonal– es históricamente el resultado del olor, del que las feromonas sexuales son sólo un ejemplo particularmente llamativo[14]). Pero esos vehículos sensoriales del afecto presentan un problema en cuanto a la representación, ya que son fácilmente confundidos e identificados con los sentidos corporales como tales, y por lo tanto reducidos a percepciones o sensaciones meramente físicas. Está claro, por ejemplo, que la utilidad del olor como vehículo para diferentes tipos de afecto deriva al menos en parte de su estatus marginado, su subdesarrollo, por decirlo así, como elemento simbólico.

Necesitamos pues, antes de continuar, enumerar algunas de las características que parece presentar (o requerir) el afecto: la

variedad de tales características comienza entonces a sugerir la multiplicidad de vías por las que este nuevo elemento puede impregnar el realismo decimonónico y abrir sus narraciones no sólo a la escena y la conciencia como tales, sino sobre todo a un nuevo realismo del afecto, una presencia representativa aumentada.

Ya hemos insistido en el anonimato de esta nueva realidad. Ciertamente puede construirse, y no sólo en la literatura, sino también en las demás artes; pero esa misma operación es dialéctica y expresa las dos caras de un tenaz nominalismo representacional, porque el nombre, sea cual sea su campo léxico –la celebración del cuerpo o la postulación de la melancolía como tono fundamental de la existencia humana–, convierte necesariamente el afecto en algo nuevo por derecho propio. La doctrina simbolista de la sugestión traiciona aquí una verdad más profunda, la de una distinción radical entre la denominación y la construcción representativa que, evocando de lejos nuestra distinción más fundamental entre contar y mostrar, explica por qué el afecto no puede estar presente en el régimen del récit.

Sin embargo, la tentación del nombre se ve alentada por otra característica del afecto, en concreto su autonomización. El afecto parece no tener ningún contexto, sino flotar por encima de la experiencia sin causas y sin la relación estructural con sus entidades afines que las emociones nombradas tienen entre sí[15]. Esto no quiere decir que en realidad el afecto no tenga causas de ninguna clase, ninguna relación con la situación en que aparece, dado que diversos factores químicos, psicoanalíticos o interpersonales pueden ser propuestos o probados experimentalmente; pero su esencia reside en permanecer flotante e independiente de esos factores (que sólo existen para otras personas), y esto es, obviamente, función de su temporalidad como un presente eterno, como un elemento que es de algún modo autosuficiente, alimentándose de sí mismo y perpetuando su propia existencia («¡Toda alegría aspira a la eternidad!»). A este respecto debemos evocar otra característica (explorada recientemente por Deleuze y Lyotard[16]), en concreto

la intensidad, es decir, la capacidad del afecto de ser registrado según su volumen, de murmullo a ensordecedor, sin perder su calidad y su determinación. De hecho, el uso de Lyotard deja claro que igualmente podríamos sustituir el término «intensidad» por el propio «afecto» en sí, siempre que lo usemos en plural –aunque aquí ya no es una cuestión de forma y contenido, sino más bien de ese otro fetiche verbal contemporáneo que es la singularidad–. Los afectos son singularidades e intensidades, existencias más que esencias, lo que desestabiliza, afortunadamente, las categorías psicológicas y fisiológicas más arraigadas.

Esto era lo que Roland Barthes quería decir con su noción de «efecto realidad», una formulación destinada a reemplazar cualquier idea sustantiva del realismo (y en particular las basadas en su contenido) por una semiótica, en la que el «realismo» es sólo uno de los posibles signos y señales emitidos por el texto en cuestión. Que los textos seleccionados sean reconocidos como pertenecientes al «realismo» y con ello emitan señales o connotaciones del tipo de las que Barthes describió en El grado cero de la escritura (y que él llamó «écriture» como tal) es incuestionable, aunque el tipo de realismo que podían querer transmitir tenía necesariamente un estatus histórico e ideológico. Sin embargo, creo que hay un modo de abordar el realismo más satisfactorio que su reducción a puros signos (y este libro pretende justificar esa creencia).

Pues, con su sorprendente sentido de las consecuencias intelectuales, Barthes historiza inmediatamente su posición: «Dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au "concret" […] est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier — et réciproquement»[17]. Este irreconciliable divorcio entre inteligibilidad y experiencia, entre significado y existencia, puede ser captado entonces como una característica fundamental de la modernidad, en particular en la literatura, cuya existencia verbal necesariamente la inclina al idealismo. Si significa algo, no puede ser real; si es real, no puede ser absorbida por categorías puramente mentales o conceptuales (el ideal de lo

«concreto» intenta entonces una síntesis imposible de esas dos dimensiones, siendo la fenomenología, ciertamente, quien concibió el dispositivo moderno más enérgico para lograrlo). Pero lo que Barthes describe en realidad aquí tiene ya otro nombre, y es «contingencia»; para los intelectuales de su generación, la novela que dio a su descubrimiento la expresión más indeleble fue La náusea de Sartre, una solución única e irrepetible a un endémico problema de forma. El propio Barthes la reincorporó al transformar los objetos no simbólicos y no significativos de Flaubert en otros tantos signos retóricos (signos de realismo). Pero también podemos mantener la fe en los fines de la fenomenología sugiriendo que el afecto liberado en Flaubert por la desaparición de las posibilidades simbólicas y alegóricas de Balzac comparte con la contingencia de Barthes la «propiedad» de ser inasimilable al significado, a lo verbal e intelectual abstracto (los nombres) y a la conceptualización racional como tal. Así pues, en realidad no son la existencia y el significado los que resultan incompatibles aquí (aunque bien lo pueden ser en el contexto de alguna otra investigación filosófica): son la alegoría y el cuerpo los que se repelen mutuamente y no pueden mezclarse.

Y, como veremos en otro lugar[18], la alegoría en este sentido tradicional significa personificación, significa nombramiento y nominación; y son por tanto las palabras mismas (los universales medievales) las que resultan incompatibles con el cuerpo y sus afectos. Tal es, pues, la primera lección que queremos extraer de esta incursión en el ámbito afectivo, en concreto, que necesitamos un tipo diferente de lenguaje para señalar el afecto sin nombrarlo, presumiendo definir su contenido. Las metáforas y lo metafórico no son de por sí una guía fiable; que el almuerzo-flor de Virginia Woolf[19] antes citado tenga una dimensión afectiva es poco más que una presunción, que el lector debe introducir de algún modo desde el exterior; sin embargo, podemos retener al menos una característica de su temporalidad, en la que, con cada pétalo arrancado, el almuerzo se desintegra en una colección lamentable de objetos malogrados y no comestibles.

Para que el afecto logre una auténtica autonomización, no obstante, ya sea en su experiencia o en su representación, debe independizarse de algún modo del propio cuerpo convencional (que, como Sartre nos enseñó, es el cuerpo de los demás). Por eso es por lo que durante algún tiempo me pareció sugerente la enunciación inaugural de Heidegger del afecto –punto de partida no sólo de la fenomenología sartriana, sino también de los intentos de Merleau-Ponty de formular la encarnación–, recurriendo [en alemán] al término «Stimmung»[20], del que el inglés «mood» no es más que un equivalente pálido y unidimensional. Heidegger quería mostrar que la Stimmung no era subjetiva ni objetiva, ni irracional ni cognitiva, sino más bien una dimensión constitutiva de nuestro estar-en-el-mundo; y con ello iba mucho más allá de la caracterización de un cielo nublado como «ominoso» o de un tipo particular de iluminación como «siniestra», como en la teoría psicoanalítica de Gaston Bachelard (riachuelos gozosos, charcas estancadas)[21], aunque la primacía de la luz sea aquí significativa, como veremos más adelante.

De hecho, la Stimmung de Heidegger o Sartre contrapone algo así como un polo-objeto al polo sujeto sugerido por la palabra «afecto» (demostrando de paso lo difícil que es para nosotros escapar de ese prejuicio fatal por el que estamos obligados a decidir desde el principio si algo es subjetivo u objetivo). Para nosotros, en el presente contexto, la alternativa abre, en cambio, una ampliación del campo en el que tiene que ser o bien el mundo o el sujeto individual la fuente de lo que hasta ahora hemos llamado simplemente afecto.

El término alemán tiene la ventaja adicional de introducir una dimensión auditiva, no tanto en su relación con Stimme o voz, sino más bien con lo que el término sugiere de afinación musical, del acorde de un instrumento musical (así como el tintineo de lo no armonizado); no en vano en alemán se usa la expresión «Das stimmt!» para «¡Es cierto!» o «¡Es correcto!» (y sus opuestos).

Una referencia musical más amplia no sólo sugiere los estados de ánimo de las tonalidades mayores y menores (así como la variedad de los antiguos modos griegos[22]), sino que también nos

traslada a la cuestión del cromatismo del afecto, su crescendo y diminuendo no meramente en intensidad, sino a lo largo de la misma escala y gama de tales matices. No en vano el Tristán de Wagner (1865) supuso (junto con Flaubert y Baudelaire, y con Manet) un hito fundamental en la liberación del modernismo con respecto a la tradición y la convención; en este caso, me siento tentado a decir, desde el récit musical y la compleción a la que Beethoven llevó la forma sonata y la música instrumental. Cromatismo significa aquí un aumento y disminución de la escala, un deslizamiento hacia arriba y hacia abajo de los tonos, que deja a un lado todo respeto por sus implicaciones individuales (su lógica interna de tónica y subdominante), y que también desarrolla cada tono en su propia coloración específica (articulada por el desarrollo material de los propios instrumentos).

La evolución de la música es, pues, una manera vívida de describir la lógica del afecto, y de hecho la propia noción de una escala móvil parece ya sugerir cuartos de tono y su eventual desagregación en el sistema tonal occidental (al mismo tiempo, según Max Weber, que la aparición de la modernidad y «racionalidad» occidental)[23].

Pero en este periodo de mediados del siglo XIX es mejor limitarnos a la disgregación de la «racionalidad» de la forma sonata (o su compleción y extenuación por Beethoven), a fin de apreciar las innovaciones wagnerianas –la reorganización de la temporalidad de la forma-sonata en las repeticiones de los Leitmotiven, la transformación de la disonancia exacerbada (la séptima y la novena disminuidas) en vehículo para el afecto, más que simples preparativos para la resolución; el propio cromatismo y la conversión misma del sistema tonal en esa escala deslizante que he mencionado–. En todo esto hay quizá una extraña regresión a los sistemas modales de la música preoccidental; mientras que la «melodía interminable» wagneriana proyecta una temporalidad notablemente distinta del pasado-presente-futuro de la sonata; de hecho, da lugar precisamente a ese «eterno presente» que ya hemos evocado en otro contexto. La observación de Wagner sobre «un arte de las transiciones»[24] no sólo se

anticipa asombrosamente a lo que los críticos modernos dirían sobre el estilo de Flaubert, sino que construye un puro presente en el que la transición sustituye poco a poco a los estados más sustantivos (o «emociones nombradas» musicales) que la preceden y la siguen.

Nada de esto tiene en cuenta, evidentemente, el inmenso desarrollo y expansión material de la coloración musical (y de los instrumentos materiales) de los que Wagner fue pionero junto con Berlioz y que parecería la forma más esencial, pero también la más obvia, de caracterizar todo lo que es proteiforme, metamórfico, brillante y cambiante-efímero en el propio afecto, sin excluir sus inmensos (pero inmotivados) crescendos y diminuendos. Por otra parte, el afecto wagneriano determina una crisis y una revolución en la forma externa (y la propia concepción del drama musical) que, aunque sin ninguna analogía inmediata con la novela realista, no deja de presagiar cambios formales significativos.

Pero el cromatismo wagneriano ofrece una útil puesta en escena del concepto (¿y de la nueva realidad corpórea?) del afecto, además de su tensión con la forma sonata, porque sus continuidades (la llamada «melodía interminable») también pueden verse como la exclusión sistemática de entidades cerradas y episodios esenciales para la ópera italiana, más tradicional, que Wagner quería desplazar; en concreto, el aria. Basta recordar las «canciones» ocasionales intercaladas en las continuidades musicales de Wagner, ya sean las canciones solemnes de Meistersinger o Tannhäuser, o el «Du bist der Lenz» de La Walkiria –de hecho, también se podría argumentar que los largos pasajes narrativos retrospectivos de Wagner son algo así como un reemplazo de las antiguas arias–, para entender que el aria estaba destinada a expresar lo que hemos denominado la emoción nombrada como tal (¡amor!, ¡venganza!, ¡dolor!); a expresar esa expresión, de hecho: ideológicamente, a poner de relieve la existencia de la emoción y llamar la atención sobre sí misma como encarnación de esa emoción. De ahí las florituras que ofrecen a la voz su vehículo retórico idóneo, combinando sonido material con

contenido emocional. El repudio por Wagner del aria es, pues, una profunda crítica y repudio de la «emoción nombrada» como tal, tanto en su realidad como en su concepto; y la sustituye precisamente por el afecto como tal.

La misma noción de coloración orquestal nos recuerda, evidentemente, la tendencia de tales reflexiones sobre un arte a tomar prestada la terminología y la lógica de otro, y nos devuelve a los desarrollos paralelos en pintura, donde la atención de Manet al color material (Gertrude Stein diría de la pintura al óleo material) arrebata subrepticiamente su primacía al contenido narrativo. De hecho, la palabra «cromatismo» deriva del χρῶμα griego, que significaba originalmente «piel» o «color de piel», reafirmando así la relación constitutiva con el propio cuerpo, y no sólo con uno de sus sentidos reificados.

El tiempo queda, de este modo, famosamente eternizado por el impresionismo de Monet, cuando este pintaba sus almiares o catedrales en distintos momentos del día, desde el amanecer hasta el anochecer, captando cada sombra de luz como un evento distinto, del que las superficies en cuestión son sólo un pretexto. Es la relación íntima entre esta nueva conjunción de la luz y la temporalidad con el cromatismo de Wagner lo que debemos examinar ahora, ya que construye un paso prácticamente imperceptible de la percepción, de un nivel al siguiente. Aquí también, en el impresionismo, una absoluta heterogeneidad de los elementos se traduce en un nuevo tipo de homogeneidad en el que se afirma un nuevo tipo de continuidad fenomenológica.

La moda de los experimentos pseudocientíficos acerca de la percepción (y de conceptos míticos como los «datos de los sentidos» sin significado, de cuyas combinaciones derivan supuestamente nuestras percepciones sensoriales) también sugiere este doble movimiento por el que el cuerpo es analíticamente dividido en sus componentes más pequeños y luego científicamente reconstruido como una abstracción, liberando al mismo tiempo un flujo de afecto hasta entonces almacenado y constreñido por sus unidades tradicionales y sus sentimientos nombrados. Sin embargo, sería

erróneo ver ese desarrollo como la exclusión de la narrativa, como hace su presentación convencional, considerándola únicamente en el contenido representacional o narrativo de la pintura. Ese nuevo «puro presente» de los datos visuales de la pintura en realidad alberga nuevos tipos de movimiento narrativo y despierta nuevas trayectorias en el movimiento del ojo y nuevas concepciones del acontecimiento visual y de sus nuevas temporalidades.

En cualquier caso, en todos estos síntomas contemporáneos, una cierta heterogeneidad sensorial se disfraza bajo esa homogeneidad absoluta que llamamos «estilo», y comienza a surgir un nuevo continuo fenomenológico que es el del tema y sus variaciones, la expansión y la contracción, la intensificación y la disminución, de esa nueva vida sin nombre del cuerpo que es el afecto. El afecto se convierte en el cromatismo del propio cuerpo.

Tal mutabilidad dota a la dimensión del afecto de una capacidad para la transformación y la metamorfosis que puede registrar los matices del estado de ánimo y también puede mutar en su opuesto, desde el estado depresivo hasta el maníaco, de la languidez al éxtasis. Y está también la derivación griega que en último término nos devuelve al propio cuerpo, junto con sus temperaturas, desde la fiebre hasta el frío de la muerte, desde el rubor a la palidez del miedo o la conmoción.

El afecto asciende y desciende, así, cromáticamente, recorriendo la escala corporal desde la melancolía hasta la euforia, desde el mal viaje de una crisis psicodélica hasta el chute más alto, desde los estallidos más maníacos de Nietzsche hasta la inextinguible depresión y culpa de un Strindberg. Y esto debe distinguirse radicalmente, como he subrayado, del juego de las emociones nombradas como tal, aunque a medida que se desarrolla el modernismo sus representaciones no dejarán de ser teñidas y coloreadas, o, si se prefiere, sintonizadas y orquestadas por los nuevos fenómenos afectivos y los nuevos aparatos de registro diseñados para captarlos.

Esto nos pone tras la pista de una temporalidad específica del afecto, a la que llamaré «escala deslizante del incremento», en la que cada momento infinitesimal se diferencia del anterior por una

modificación del tono y un aumento o disminución de la intensidad. La referencia a las otras artes más materiales es ineludible en este contexto, no sólo porque aquí se juega una cuestión referente al cuerpo y sus sensaciones, desplegada mucho más tangiblemente en la música y las artes visuales; sino también porque tal presentación debe permanecer necesariamente externa a la cosa misma, un lenguaje desde el exterior, al que necesariamente hay que recurrir para caracterizar la estructura de los efectos del lenguaje, por no hablar de las experiencias vividas del cuerpo como tal.

El impresionismo y el postimpresionismo en la pintura, la revolución wagneriana en la música, sólo son las analogías más evidentes de los nuevos estilos afectivos inventados por Flaubert y Baudelaire: todos son contemporáneos, de hecho, con la aparición histórica del cuerpo burgués que quiero afirmar escandalosamente aquí como un hecho y una fecha históricos. (Y si seguimos la historia ahora convencional del surgimiento del existencialismo como una rebelión contra el hegelianismo, entonces tanto el descubrimiento por Kierkegaard de la ansiedad como la dramatización por Marx, mediante su teoría de la alienación, de la «vida desnuda» también pueden evocarse para documentar esta transformación radical de la experiencia del cuerpo en la década de 1840 en Europa.) En su límite exterior, entonces, el afecto se convierte en el órgano de la percepción del propio mundo, el vehículo de mi ser-en-el mundo que Nietzsche, y después de él la filosofía fenomenológica, comienzan a descubrir al mismo tiempo.

Ahora quiero explorar algunas de las formas que puede tener ese afecto, entendiéndose que nuestro interés primordial aquí radica en lo que esa dimensión afectiva del nuevo presente existencial hace a lo novelístico y en particular las posibilidades escénicas que abre y al mismo tiempo comienza a socavar.

Pero el contenido del afecto es, por supuesto, variable, y aunque la melancolía siga siendo una constante en Flaubert, en Tristán, en Munch, en Gógol, su opuesto es muy diferente en todos esos casos, como también en Zola, donde un exceso de

excitación orgiástica esperado es mucho menos auténtico que el refugio doméstico y la comodidad metafísica de lo que los franceses llaman «bonheur», algo de nuevo muy diferente del estado trivial y verdaderamente pequeñoburgués que los ingleses denominan «happiness». Aquí, por ejemplo, está el momento verdaderamente maravilloso, con todo el calor y el polvo de la campaña, el cansancio de las marchas forzadas sin fin y la confusión del rumor y el miedo, en que el protagonista de El Desastre de Zola es capaz de disfrutar de «un dejeuner rêvé» en un pequeño jardín hasta el que no llegaban el tronar de la artillería ni el silbido de los proyectiles:

Dans la joie de la nappe très blanche, ravi du vin blanc qui étincelait dans son verre, Maurice mangea deux œufs à la coque, avec une gourmandise qu'il ne se connaissait pas.

Con la alegría que le produjo la vista del blanco mantel, satisfecho con el vino blanco que brillaba en su vaso, Maurice comió dos huevos con un apetito que le sorprendió a él mismo[25].

Es un interludio en blanco de un tono completamente distinto al de los tristes restos del almuerzo de Virginia Woolf, confirmado más tarde por el disfrute de su compañero Jean, cuando, durante una única noche solitaria de descanso y tranquilidad, pudo dormir en una auténtica cama:

Ah! ces draps blancs, ces draps si ardemment convoites, Jean ne voyait plus qu'eux … C'était une gourmandise, une impatience d'enfant, une irrésistible passion, à se glisser dans cette blancheur, dans cette fraicheur, et à s'y perdre.

¡Ah! ¡Aquellas sábanas blancas, aquellas sábanas tan deseadas! ¡Jean no veía otra cosa! […] Era una golosina, una impaciencia de chiquillo, un deseo insensato que le impulsaba a meterse entre aquellas telas blancas y anonadarse[26].

Muchas más serán, sin embargo, las metamorfosis del blanco en esa obra antes de que acabemos con ella. De hecho, es con el desarrollo de la extraordinaria sensibilidad corporal y lingüística de Zola con el que la novela realista es capaz de desplegar las posibilidades de lo que James llamaría «la escena como tal». Podemos concluir esta discusión introductoria sobre el afecto con una tabla en la que la variedad de sus formas es sistemáticamente contrastada con la de las emociones más antiguas:

EMOCIÓN	AFECTO
sistema	cromatismo
nomenclatura	sensación corporal
marcas del destino	presente perpetuo / eternidad
objetos generalizados	intensidades
temporalidad tradicional	singularidades
naturaleza humana	diagnosis, medicalización
motivos	experiencias, existencialismos
arias	melodía sin fin
representación	datos de los sentidos
forma sonata cerrada	el problema de los finales
narración	descripción

[1] Véase F. Jameson, «The End of Temporality», en Ideologies of Theory, Londres, Verso, 2009 [ed. cast.: Las ideologías de la teoría, trad. de Mariano López Seoane, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014].

[2] Véase el primer capítulo de L'Anti-Œdipe de Deleuze y Guattari (París, Minuit, 1972), donde se dice, por ejemplo: «Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur, à un point presque insupportable –une misère et une gloire célibataires éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme» (p. 25) [ed. cast.: «Hay una experiencia esquizofrénica de las cantidades intensivas en estado puro, en un punto casi insoportable –una miseria y una gloria célibes sentidas en el punto más alto, como un clamor suspendido entre la vida y la muerte, una sensación de paso intensa, estados de intensidad pura y cruda despojados de su figura y de su forma» (p. 26); El Anti-Edipo, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985].

[3] A la bendita simplicidad de Felicité [G. Flaubert, Un cœur simple, en Trois contes (París, Bibliothèque de la Pléiade, 1952)], hay que añadir el anhelo muy diferente expresado en el último grito de Saint Antoine: «Être la matière!».

[4] En este concepto confluyen varios flujos conceptuales: los comentarios de Deleuze sobre Spinoza, las meditaciones de Eve Sedgwick sobre Sylvan Tompkins, la teoría del trauma, la teoría queer y toda una nueva generación de obras, que apenas se dejan resumir en las referencias a Jonathan Flatley, Affective Mapping, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2008 –pero véase su nota bibliográfica en las pp. 198-199–, o a Sianne Ngai, Ugly Feelings, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2005.

[5] No he encontrado una historia estructural adecuada, pero véanse Amélie O. Rorty (ed.), Exploring Emotions, Berkeley, University of California Press, 1980; Daniel M. Gross, The Secret History of Emotion, Chicago, University of Chicago Press, 2006; y,

para no para omitir los humores en ese panorama, Noga Arikha, Passions and the Tempers, Nueva York, Harper Collins, 2007.

[6] Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la litterature?, París, Gallimard, 1948, p. 29 [ed. cast.: ¿Qué es la literatura?, trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 33].

[7] Véase Ivan Illich, Limits to Medicine, Londres, Marion Boyers, 1995 [ed. cast.: Némesis médica. La expropiación de la salud, trad. de Carlos Godard Buen Abad, Barcelona, Barral, 1975].

[8] Veremos que la propia palabra «cuerpo», aun siendo tan unificadora y totalizadora, difícilmente puede escapar al reproche de la reificación.

[9] Rei Terada, Feeling in Theory: Emotion After the «Death of the Subject», Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001, p. 82.

[10] Véase también la obra pionera de Donald Lowe History of Bourgeois Perception, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

[11] Honoré de Balzac, Le père Goriot, en Œuvres III, París, La Pléiade, 1976, cap. I, p. 53. Obsérvese el anhelante deseo de un giro cuantitativo en esta descripción [ed. cast.: Papá Goriot, trad. de Javier Albiñana, Barcelona, Planeta, 1985].

[12] Roland Barthes, «L'Effet de réel», en Communications 11 (1968), p. 87; y en Œuvres complètes, vol. II, París, Seuil, 1994, p. 483. Véase también mi comentario en «The Realist Floor Plan», en Ideologies of Theory, cit.

[13] T. W. Adorno y Max Horkheimer, Dialektik der Aufklarung. Philosophische Fragmente, Fráncfort, Fischer Verlag, 1969 [ed. cast.: Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos, trad. de Joaquín Chamorro, Madrid, Akal, 2007]. Véase el cap. V, «Elementos del antisemitismo. Límites de la Ilustración».

[14] Teresa Brennan, The Transmission of Affect, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

[15] Pero quien dice autonomización también apunta necesariamente a la diferenciación e institucionalización; del mismo modo que la música se convirtió en un arte autónomo con

sus propias reglas y propiedades, lo mismo sucedió con las instituciones musicales y los instrumentos materiales desarrollados en torno a ellas, desde las escuelas de música a las orquestas, desde los nuevos instrumentos a los nuevos tipos de financiación municipal, etcétera.

[16] Véase, por ejemplo, Jean-François Lyotard, Economie libidinale, París, Minuit, 1974 [ed. cast.: Economía libidinal, trad. de Tununa Mercado, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990].

[17] Roland Barthes, «L'Effet de réel», en Œuvres complètes, vol. II, París, Seuil, 1994, p. 483, y en Communications 11 (1968), p. 87.

[18] El segundo volumen de The Poetics of Social Forms estará dedicado a la alegoría.

[19] Virginia Woolf, The Voyage Out, Nueva York, Random House, 2000, p. 143 [ed. cast.: Fin de viaje, trad. de Guillermo Gossé, Barcelona, Caralt, 1991].

[20] Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tubinga, Niemeyer, 1967, p. 134, § 29.

[21] La primera de esa serie de exploraciones fue La psychanalyse du feu (1938).

[22] Por otra parte, el sistema griego de los siete modos (a los que se alude incluso en las teorías políticas de Platón y Aristóteles) bien podría considerarse equivalente a los sistemas tradicionales de emociones nombradas a las que nos hemos referido (y que también tiene sus análogos en otras culturas, como los ragas indios). Sin embargo, la reaparición de modos insólitos en una música moderna de la que todos los rastros de esa sistematicidad ha desaparecido hace mucho tiempo bien podría ofrecer ocasiones adecuadas para el registro del afecto no codificado.

[23] Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Múnich, Drei Masken, 1921.

[24] Richard Wagner, carta a Mathilde Wesendonk del 29 de octubre de 1859: «[…] das besondere Gewebe meiner Musik […] seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle

verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen» [«El tejido característico de mi música … debe su afecto, en particular, a los sentimientos más sensibles que me indican la mediación y la conexión íntima de todos los momentos de la transición entre los estados de ánimo más extremos. A mi arte más fino y más profundo me gustaría llamarlo ahora el arte de la transición»]; en Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe, 1853-1871, Berlín, Verlag von Alexander Duncker, 1904. Se podría añadir a esta observación el estudio de Jean Rousset sobre «l'art des modulations» de Flaubert, en Forme et signification, París, Corti, 1963, así como Chopin, con la fuerza de Romantic Generation de Charles Rosen (Cambridge, Harvard University Press, 1998).

[25] Émile Zola, Les Rougon-Macquart, vol. V, La Débacle, París, La Pléiade, 1967, p. 446 [ed. cast.: El Desastre, Barcelona, El Nervión, 1902, p. 70].

[26] Ibid., p. 555 [ed. cast. cit.: p. 222].

III

Zola, o la codificación del afecto

El novelista que ofrece algunos de los despliegues más ricos y tangibles del afecto en el realismo decimonónico es Émile Zola, heredero del aparato narrativo flaubertiano, contemporáneo de Wagner, crítico de arte célebre por su defensa ferviente y perspicaz de Manet y profundo observador político y social; su codificación de la novela naturalista como forma peculiar sirve desde entonces en todo el mundo como norma para la práctica de la cultura de masas y el best-seller. Su pretensión no correspondida de figurar entre los «grandes realistas» que codificaría Lukács no debe verse alterada por sus opiniones políticas ni por su entusiástica práctica del melodrama y una retórica dramática que a menudo bordea la vulgaridad; tampoco es relevante para nuestro propósito aquí, excepto en la medida en que desempeñó un papel en el tira y afloja literario de la época, el debate sobre el naturalismo, perpetuado por generaciones de críticos con la intención de separar de algún modo a Zola de la corriente principal del realismo decimonónico. Como ha observado astutamente Susan Harrow, esa opinión categórica y conservadora sitúa a Zola como un realista-naturalista impenitente, mientras que la modernidad de Flaubert permite al autor de Madame Bovary y Bouvard et Pécuchet ser leído progresivamente (por Sarraute o Robbe-Grillet)[1]. Tal vez preferiríamos seguir el extraordinario análisis de Deleuze (hablando del cine y de la relación con Buñuel de Stroheim, cuya Greed [Avaricia] es una adaptación de una de las mayores novelas naturalistas estadounidenses)[2], donde la apertura de lo social y de la exploración no cartografiada de sus «profundidades

inferiores» («flectere si nequeo superos») deja a la psique expuesta a temblores y erupciones sísmicas desde el inconsciente. Es precisamente de tales aperturas y posibilidades de lo que vanos a hablar aquí.

Se ha hablado mucho, quizá en exceso, de la idea que guió a Zola al organizar su proyecto en veinte volúmenes en torno a la noción pseudocientífica de «herencia contaminada», llegando a establecer elaborados mapas genealógicos de sus personajes y sus relaciones de un libro a otro. Ahí encontramos tangiblemente la supervivencia de esa «marca del destino» que definía el récit, un marco biográfico (compartido por otros novelistas del periodo) intensificado melodramáticamente hasta una extravagante sensación de fatalidad latente (reduplicando el habitual pesimismo naturalista). Sin embargo, aquí lo entenderemos menos como una regresión a algún exceso hugoliano, si no gótico, que como una forma única adoptada por la temporalidad del destino cuando se ve arrastrada al campo de fuerza del afecto y distorsionada por este hasta hacerse irreconocible. Podremos incluso mostrar que la doctrina pseudo-científica de la herencia, tal como la articula Zola en su último volumen (el descubrimiento del Dr. Pascal), funciona en realidad como un patrón afectivo. Por otra parte, los melodramáticos finales y clímax con los que concluyen regularmente esas novelas presagian, a contrario y como una especie de compensación anticipatoria, la disolución del bloque entre la cronología y el presente que hace posible de entrada el realismo, y con ello señala la crisis de la trama que regularmente se ha requerido para poner fin al realismo como tal: en ese aspecto, los finales de Zola representan lo que más tarde se convertirá en la dialéctica de la cultura de masas, como en el cine de acción contemporáneo y su «fin de la temporalidad» específico.

Pero es importante recordar que nuestro interés por el afecto reside principalmente en las combinaciones que forma con las temporalidades de más largo alcance de la narración, del récit y del destino. De hecho, todo lo que es admirable y productivo en Zola a este respecto también se puede juzgar como una descarada explotación y manipulación de la percepción poética puesta al

servicio de un proyecto comercial y que apenas merece de entrada la «distinción» de lo literario (de ahí la habitual exclusión de Zola del correspondiente canon).

Es precisamente esa habilidad en la utilización de su materia prima lo que la palabra «codificación» designa con mayor neutralidad. Sin embargo, incluso esa explotación y las propiedades mismas de su notable y novedosa materia prima tuvieron que ser aprendidas; y las primeras novelas de los Rougon-Macquart atestiguan las etapas de ese proceso.

Tal vez sea en la segunda y tercera novelas de la serie, La Curée (1871) y Le ventre de Paris (1873), donde el registro del afecto como tal comienza su trabajo. La primera novela de la serie (La Fortune des Rougon), que expone el escenario político como tal con el golpe de Estado de Luis Napoleón y sus equivalentes provinciales, todavía fue escrita bajo su Imperio y conserva por ello las huellas de una exposición y una denuncia satíricas. La Curée se inicia con el mismo espíritu; pero con la guerra franco-prusiana y el colapso abrupto del Imperio como tal pudo Zola cambiar de enfoque: pocos escritores han tenido esa suerte, con la que la historia redistribuye servicialmente su material, haciéndolo más fácil de moldear.

La investigación de Zola tiene ahora una conclusión, y un tipo diferente de espíritu experimental, políticamente más comprometido, toma el lugar del anterior. Ahora los virus del Imperio se pueden desarrollar de manera autónoma, en sus propias placas de Petri locales y según sus propias especificidades; el propio laboratorio está ahora sellado, nos hallamos insertos en un marco histórico y no en una lucha partidista. Es en ese nuevo espacio de «observación» (retomando por un momento la jerga de la retórica cientificista de Zola) donde se registrarán las resonancias del afecto.

Sin embargo, este registro comienza modestamente con ejercicios más sencillos en la percepción, sobre los cuales cabe ahora observar que de por sí no hay en ella más afecto que emoción nombrada. La percepción todavía está situada dentro de la escisión sujeto / objeto, es una racionalización de lo sensorial y

su expresión una forma codificada de retórica bajo la rúbrica de la descripción.

El afecto está aquí presente como una especie de figuración invisible, que duplica lo literal invisiblemente; un cristal convexo que se despliega, como si la realidad misma se sonrojara imperceptiblemente, y alguna extraña y nueva ilusión óptica separara los árboles unos de otros estereoscópicamente, permitiendo que sus tres dimensiones fueran visibles tridimensionalmente. Tales son, por ejemplo, las grandes líneas iniciales de La Terre (1887), en las que Jean va sembrando en un surco, viendo su aldea ante sí en una dirección, y luego, yendo en sentido contrario en el siguiente, se abre ante él toda una vasta llanura y un río:

Jean, qui remontait la pièce du midi au nord, avait justement devant lui, à deux kilomètres, les bâtiments de la ferme. Arrivé au bout du sillon, il leva les yeux, regarda sans voir, en soufflant une minute … Mais Jean se retourna, et il repartit, du nord au midi, avec son balancement, la main gauche tenant le semoir, la droite fouettant l'air d'un vol continu de semence. Maintenant, il avait devant lui, tout proche, coupant la plaine ainsi qu'un fossé, l'étroit vallon de l'Aigre, après lequel recommençait la Beauce, immense, jusqu'à Orléans.

Juan, que recorría aquella parcela de sur a norte, tenía delante de sí, a dos kilómetros de distancia, los edificios de la granja. Cuando llegó al final del surco levantó los ojos, miró sin ver nada y respiró un momento. […] Pero Juan se volvió y emprendió de nuevo su paseo de norte a sur, con el mismo balanceo del cuerpo, sosteniendo con la mano izquierda el saquillo de sembrar y sacudiendo con la derecha el aire, esparciendo continuamente puñados de simiente. Ahora tenía delante de sí, muy cerca, cortando la llanura como si fuese un foso, el estrecho vallecillo del Aigre, más allá del cual comenzaba de nuevo la Beauce, inmensa, hasta Orleans[3].

Los surcos que van y vienen, el bustrófedon del ojo de la cámara, que nos ofrece ahora el paisaje, ahora la ciudad, mientras que Jean aparece como un mero sirviente del aparato… Este movimiento se ha vuelto tan productivo y creativo que la anticuada descripción puede ser disminuida y adaptada: describir esto como cinematográfico (o como oportunista, en cuanto que permite a Zola establecer un doble trasfondo) supone ya refocalizar la visión en la forma de la configuración de la cámara.

Del mismo modo, estas primeras descripciones, como imágenes de Gestalt, se pueden entender también como florituras retóricas que todavía funcionan alegóricamente, como en Balzac; por ejemplo, la vegetación de La Curée:

Pour gazon, une large bande de Sélaginelle entourait le bassin. Cette fougère naine formait un épais tapis de mousse, d'un vert tendre. Et, au-delà de la grande allée circulaire, quatre énormes massifs allaient d'un élan vigoureux jusqu'au cintre: les Palmiers, légèrement penchés dans leur grâce, épanouissaient leurs éventails, étalaient leurs têtes arrondies, laissaient pendre leurs palmes, comme des avirons lassés par leur éternel voyage dans le bleu de l'air; les grands Bambous de l'Inde montaient droits, frêles et durs, faisant tomber de haut leur pluie légère de feuilles; un Ravenala, l'arbre du voyageur, dressait son bouquet d'immenses écrans chinois; et, dans un coin, un Bananier, chargé de ses fruits, allongeait de toutes parts ses longues feuilles horizontales, où deux amants pourraient se coucher à l'aise en se serrant l'un contre l'autre. Aux angles, il y avait des Euphorbes d'Abyssinie, ces cierges épineux, contrefaits, pleins de bosses honteuses, suant le poison. Et, sous les arbres, pour couvrir le sol, des fougères basses, les Adiantums, les Ptérides, mettaient leurs dentelles délicates, leurs fines découpures. Les Alsophilas, d'espèce plus haute, étageaient leurs rangs de rameaux symétriques, sexangulaires, si réguliers, qu'on aurait dit de grandes pièces de faïence destinées à contenir les fruits de quelque dessert gigantesque. Puis, une bordure de Bégonias et de Caladiums entourait les massifs; les Bégonias, à feuilles torses,

tachées superbement de vert et de rouge; les Caladiums, dont les feuilles en fer de lance, blanches et à nervures vertes, ressemblent à de larges ailes de papillon; plantes bizarres dont le feuillage vit étrangement, avec un éclat sombre ou pâlissant de fleurs malsaines.

Como césped, una ancha franja de selaginela rodeaba el estanque. Este helecho enano formaba una espesa alfombra de musgo, de un verde tierno. Y, al otro lado del gran sendero circular, cuatro enormes macizos llegaban con vigoroso impulso hasta la cimbra: las palmeras, levemente inclinadas en su gracia, dilataban sus abanicos, desplegaban sus copas redondeadas: sus palmas colgaban como remos cansados de su eterno viaje por el azul del aire; los grandes bambúes de la India ascendían rectos, endebles y duros, soltando desde lo alto su lluvia ligera de hojas; un Ravenala, el árbol del viajero, alzaba su ramo de inmensas pantallas chinas; y, en un rincón, un plátano, cargado con sus frutos, alargaba hacia todas partes sus largas hojas horizontales, donde dos amantes podrían acostarse a sus anchas apretándose uno contra otro. En los ángulos había euforbios de Abisinia, esos cirios espinosos, contrahechos, llenos de jorobas vergonzosas, que rezuman veneno. Y bajo los árboles, para cubrir el suelo, helechos bajos, los adiantos, los pteris, ponían sus encajes delicados, sus finas cortaduras. Las alsofilas, de especie más alta, desplegaban sus filas de ramos simétricos, sexangulares, tan regulares que hubiéranse dicho grandes piezas de loza destinadas a contener los frutos de algún postre gigantesco. Además, una bordura de begonias y caladios rodeaba los macizos; las begonias, de hojas retorcidas, manchadas soberbiamente de verde y de rojo; los caladios cuyas hojas en punta de lanza, blancas con nervaduras verdes, se parecen a anchas alas de mariposa; plantas extravagantes cuyo follaje vive extrañamente, con un brillo sombrío en el que palidecen flores malsanas[4].

Esa flora y fauna pueden entenderse como signo de la enfermedad del Segundo Imperio, la morbilidad o incluso la

decadencia de sus relaciones sociales, cuyo crecimiento verdaderamente anormal (en un feliz paralelismo con la eflorescencia de la herencia contaminada de las dos familias unidas que novela Zola) constituye una crítica cultural de aquel sistema político y económico; o bien comienza a poner de manifiesto nuevos tipos de percepciones, cuyas convexidades microscópicas sirven ahora como vehículo para el propio afecto.

Este es quizá el momento adecuado para decir una palabra sobre la famosa «falacia patética» denunciada por la Nueva Crítica, que deploraba con razón el uso fácil de una naturaleza externa –aunque el texto clave sea el de la tormenta en El rey Lear– para expresar las furiosas emociones del protagonista[5]. Pero hablaban de la expresión de las emociones nombradas, es decir, de la estética de la expresión como tal; y en nuestro actual contexto podríamos invertir su juicio y sugerir que lo que es poéticamente inauténtico en la «falacia patética» tradicional no es tanto su uso ilícito de la naturaleza, como su presuposición de las emociones nombradas como tales, que reaccionan sobre las primeras para dotarlas de los «significados» que encontramos en la descripción balzaquiana, es decir, un sistema significante y ya no una percepción física real.

Pero Zola descubre su propio espacio narrativo en la tercera novela de Los Rougon-Macquart, Le Ventre de Paris. La primera de la serie exponía la situación política creada con el golpe de Estado de Luis Bonaparte; la segunda, La Curée, era una exposición relativamente didáctica de la corrupción del Segundo Imperio –corrupción en la sexualidad (incesto), corrupción en el dinero (gentrificación), incluso corrupción botánica (peligrosas plantas tropicales exóticas) y corrupción en la arquitectura («palacio» de Saccard), etc.–. El problema es que todas estas dimensiones ricamente exploradas, al yuxtaponerse, simplemente daban lugar al significado unívoco del jeroglífico (o ideograma) de la «corrupción». En otras palabras, como en Balzac, todavía significaban algo, por rica que fuera su sobrecarga sensorial.

Con Le Ventre de Paris, ese exceso de lo sensorial se autonomiza, es decir, empieza a tener suficiente peso de por sí

para contrabalancear la trama, empieza a cumplir su función de afecto calculado para soportar con éxito una tensión con la creencia en el «destino» con la que Zola también está comprometido (veremos más adelante cómo la propia teoría de la herencia modula sutilmente y no tan sutilmente el polo del destino y hace de él una forma sensorial y también corpórea, susceptible de todo tipo de inversión afectiva, como si fuera precisamente el afecto el que tenía un destino propio…).

Obviamente, el propio proyecto de una novela sobre Les Halles (iniciada en 1854) se originó espacialmente (La Curée se desarrollaba en torno a una villa, cuando el nuevo barrio de Haussmann todavía no estaba construido, mientras que La Fortune des Rougon tenía como ámbito toda una región nacional), y proponía de por sí la descripción y pintura de paisajes, así como la obtención, mediante la multiplicidad de verduras y objetos comestibles, de una variedad de trazos, colores, texturas y olores. A estos Zola añadía por otra parte el propio tiempo, el momento del día, la noche durante la cual los productos son transportados a Les Halles, iluminándose lentamente al amanecer cuando se abre el mercado. Con otras palabras, tenía que «ponerlo en movimiento» à la Monet, agregando así las sacudidas de la carreta en la oscuridad mientras los campesinos llevan laboriosamente su producción al mercado. Todo esto daría lugar a una transformación de la descripción en acción –de hecho se puede decir que, aunque se trate de una cuestión de técnica, en el cosificado significado claro y concreto de dicho término, es precisamente en esa transformación en lo que consiste el método y descubrimiento de Zola–[6]. Balzac hacía que todo se detuviera hasta que él terminara, primero sus laboriosas descripciones, y luego su informe sobre la historia pasada de sus personajes. Zola no desarrolló un medio para innovar en este último aspecto –sigue interpolando largas retrospectivas o récits–, pero el primero lo revolucionó por completo, llevando toda su inteligencia narrativa al problema de la «exposición», como lo hicieron los grandes dramaturgos, desde Molière hasta Ibsen, al enfrentarse a esa dificultad técnica[7]. Sin embargo, permanecía el segundo

problema, el del pasado de los personajes y sus situaciones. Y ahí concurre la écfrasis, que exige planear algo así como un movimiento de cámara a través del mundo de objetos, de modo que la atención a cada artículo esté motivada, como en las primeras películas.

Pero en Le Ventre de Paris no hemos llegado todavía a ese punto y Zola parece necesitar un punto de vista; de hecho es, al menos en parte, de la propia noción de punto de vista de lo que vamos a hablar aquí y en toda esta teoría del realismo, hablando de ella no sólo como una técnica, sino también como un concepto, como una especie de concepto-técnica (la teoría fílmica de la mediación de la cámara cinematográfica habrá autonomizado y reificado parte de esta ambigüedad) y finalmente como una ideología; pero, en cualquier caso, no como un dato empírico del sentido común extraído del orden de los ojos en la vida cotidiana corporal. Esa realidad fenomenológica obvia tendrá que haberse hecho primero extraña, que haberse diferenciado (la autonomización significa eso también), separándose de algún modo de la existencia que damos por sentada, aunque luego sea añadida de nuevo como una técnica específica e ideologizada.

Lo que hace Zola a este respecto, sin embargo, es algo un poco más complejo y extraordinario que el simple punto de vista jamesiano. James pudo argumentar que Zola seguía siendo insuficientemente consciente del punto de vista como un problema técnico y una necesidad, y que se permitió la desidia de todos los demás narradores omniscientes, sin darse cuenta de que la astucia de Zola con respecto al punto de vista acababa de adoptar otra forma, más psicoanalítica.

Así, en la medida en que la descripción se desprenda de sus significados alegóricos y se aproxima al estado de un registro más puramente físico y corporal de la contingencia externa, en esa misma medida se abre a la inversión afectiva. Tal es ahora el caso de los capítulos iniciales de Le Ventre de Paris, una novela ambientada en las antiguas Halles ahora reconstruidas, a las que el protagonista llega por la noche, como caído en paracaídas ex

nihilo, en los grandes carros que abastecen el enorme mercado antes del amanecer.

Allí Florent se enfrentará a una caótica multiplicidad de bienes organizados según su especie con la misma sensibilidad ingenieril que el propio Zola aportaba a sus temas (para cada novela, una especialidad o una especialización: el ferrocarril, la enfermedad, la pintura, el mercado de valores, etc.). Y recoge y enumera para nosotros inmensas cantidades de objetos (con el pretexto del nuevo puesto de Florent como inspector):

Quand il déboucha dans la grande rue du milieu, il songea à quelque ville étrange, avec ses quartiers distincts, ses faubourgs, ses villages, ses promenades et ses routes, ses places et ses carrefours, mise tout entière sous un hangar, un jour de pluie, par quelque caprice gigantesque.

Cuando fue a desembocar a la gran calle central, imaginó hallarse en una ciudad extraña, con sus distintos barrios, sus suburbios, sus pueblecitos aledaños, sus paseos y carreteras, sus plazas y sus cruces, como si todo aquello hubiera sido colocado bajo un hangar inmenso, por la sola razón de un capricho gigantesco que hubiera querido preservar a ese gran núcleo urbano de un día de lluvia[8].

Como con la animación o la miniaturización, esta unificación redime el desconcertante y contingente caos del inmenso centro comercial sugiriendo que ha sido construido por una sola inteligencia (como un tren en miniatura).

Y siempre vale la pena poner de relieve el grado en que tales catálogos y enumeraciones, aparentemente estáticos, son formas simbólicas de praxis y de construcción, que guarecen invisiblemente el trabajo manual en un sentido más fundamentalmente físico que la imaginación autorreferencial de su autor.

Sin embargo, una multiplicidad desconcertante regresa dentro de esta organización racional: primero masas de hortalizas (p.

627), luego montones de carne y sangre comestible, el almacén de Quenu de productos lácteos, salchichas y embutidos, y finalmente, en una especie de clímax delirante, el mundo de los productos del mar (p. 697), en el que la categoría del pescado se diferencia a través de páginas y más páginas de monstruos y extraños seres de otro mundo:

Pêle-mêle, au hasard du coup de filet, les algues profondes, où dort la vie mystérieuse des grandes eaux, avaient tout livré: les cabillauds, les aigrefins, les carrelets, les plies, les limandes, bêtes communes, d'un gris sale, aux taches blanchâtres; les congres, ces grosses couleuvres d'un bleu de vase, aux minces yeux noirs, si gluantes qu'elles semblent ramper, vivantes encore; les raies élargies, à ventre pâle bordé de rouge tendre, dont les dos superbes, allongeant les nœuds saillants de l'échine, se marbrent, jusqu'aux baleines tendues des nageoires, de plaques de cinabre coupées par des zébrures de bronze florentin, d'une bigarrure assombrie de crapaud et de fleur malsaine; les chiens de mer, horribles, avec leurs têtes rondes, leurs bouches largement fendues d'idoles chinoises, leurs courtes ailes de chauves-souris charnues, monstres qui doivent garder de leurs abois les trésors des grottes marines. Puis, venaient les beaux poissons, isolés, un sur chaque plateau d'osier: les saumons, d'argent guilloché, dont chaque écaille semble un coup de burin dans le poli du métal; les mulets, d'écailles plus fortes, de ciselures plus grossières; les grands turbots, les grandes barbues, d'un grain serré et blanc comme du lait caillé; les thons, lisses et vernis, pareils à des sacs de cuir noirâtre; les bars arrondis, ouvrant une bouche énorme, faisant songer à quelque âme trop grosse, rendue à pleine gorge, dans la stupéfaction de l'agonie. Et, de toutes parts, les soles, par paires, grises ou blondes, pullulaient; les équilles minces, raidies, ressemblaient à des rognures d'étain; les harengs, légèrement tordus, montraient tous, sur leurs robes lamées, la meurtrissure de leurs ouïes saignantes; les dorades grasses se teintaient d'une pointe de carmin, tandis que les maquereaux, dorés, le dos strié de

brunissures verdâtres, faisaient luire la nacre changeante de leurs flancs, et que les grondins roses, à ventres blancs, les têtes rangées au centre des mannes, les queues rayonnantes, épanouissaient d'étranges floraisons, panachées de blanc de perle et de vermillon vif. Il y avait encore des rougets de roche, à la chair exquise, du rouge enluminé des cyprins, des caisses de merlans aux reflets d'opale, des paniers d'éperlans, de petits paniers propres, jolis comme des paniers de fraises, qui laissaient échapper une odeur puissante de violette. Cependant, les crevettes roses, les crevettes grises, dans des bourriches, mettaient, au milieu de la douceur effacée de leurs tas, les imperceptibles boutons de jais de leurs milliers d'yeux; les langoustes épineuses, les homards tigrés de noir, vivants encore, se traînant sur leurs pattes cassées, craquaient.

Mezclados unos con otros, como capturados al azar en una redada, las algas profundas, donde duerme la vida misteriosa del agua de los mares, parecían haberlo entregado todo: los bacalaos frescos, las platijas, animales comunes de un color pardo sucio con manchas blancas, los congrios, esa especie de gruesas serpientes de un tono oscuro y fangoso, con unos ojos negros y pequeñitos, que parecían conservar la vida y seguir deslizándose; las anchas rayas, de vientre pálido y salpicado de tonos rojos, cuyo soberbio espinazo, distendiendo los salientes nodos del dorso, se jaspea de manchas de cinabrio, con franjas de bronce florentino hasta los tensos cartílagos de las aletas, formando una mezcla de sombríos colores, mezcla de sapo y flor venenosa; los perros marinos, de horripilante aspecto, con sus redondas cabezas y sus anchas bocas semejantes a las de los ídolos chinos, con sus cortadas alas de murciélago carnoso, monstruos encargados seguramente de guardar con sus ladridos los tesoros encerrados en las grutas submarinas. Venían después los pescados de mejor calidad, presentados separadamente, cada uno de ellos sobre la correspondiente bandeja de mimbre: los salmones, de plata labrada, cada una de cuyas escamas semeja un golpe de buril dado sobre el pulido metal; los sargos, con escamas más fuertes y

cinceladura más ruda; los grandes rodaballos, de granillo fino y apretado, blancos como la leche cuajada; los atunes, lisos y como barnizados, parecidos a sacos de cuero de un color negruzco; los barbos, redondeados, con su enorme boca abierta hasta la garganta, en la estupefacción de la agonía. Y por doquier veíanse lenguados, pardos o amarillentos, dispuestos por parejas; anguilas de arena, tiesas y delgadas, semejando recortaduras de estaño; arenques ligeramente retorcidos que mostraban sobre la piel sus agallas sanguinolentas; gruesas doradas teñidas con una pizca de carmín, en tanto que las doradas caballas, con su lomo estriado de tornasoles verdosos, hacían resaltar el nacarado centelleo de sus flancos; los sonrosados salmonetes, de blanco vientre, con las cabezas colocadas hacia el centro de la canasta, de forma que las colas venían a ser como los radios de aquel círculo, despidiendo extravagantes fluorescencias de un color blanco perlado y vivo bermellón. También había salmonetes de roca, de exquisita carne y del color rojo de fuego de los ciprínidos; cajas de pescadilla con visos de ópalo; cestas de espiringues, pequeñas canastas de la misma belleza que un cesto de fresas, que despedían un fuerte olor a violetas. Estaban asimismo a la vista los langostinos, sonrosados y pardos, que, formando pálidos montones y semejantes a cabecitas de alfileres, mostraban sus millares de ojitos, negros como el azabache; las langostas, erizadas de espinas; y los cangrejos manchados de negro, que, todavía vivos, se arrastraban crujientes sobre sus patas rotas[9].

Lo que parece crucial aquí es la relación entre la percepción y el lenguaje o la denominación. Aparece a primera vista, y a la luz de los notables procedimientos organizativos de Zola, que lo que está en cuestión en este punto es una devolución de la multiplicidad a la unidad, un retorno desde la diferencia hasta la identidad. Las enormes listas y catálogos parecen subsumidos bajo categorías genéricas de universales cotidianos del sentido común: de la vida a lo comestible, de lo comestible a las plantas y animales, de estos últimos a las carnes y pescados, y así sucesivamente. De hecho, creo que esta impresión es al menos

ambigua; y junto con ese primer movimiento centrífugo de dominio y subordinación, del ordenamiento de las cosas sin nombre en su clasificación genética adecuada, existe un segundo movimiento que lo socava y secretamente lo desacredita: una tremenda fermentación y una burbujeante pululación en la que la sencillez de las palabras y nombres se inestabiliza hasta provocar un vértigo extático por la multiplicidad visual de las cosas mismas y las sensaciones que vuelcan sobre el observador inadvertido. El resultado inesperado es que, lejos de enriquecer el lenguaje representacional con todo tipo de nuevos significados, la brecha entre las palabras y las cosas se ensancha; las percepciones se convierten en sensaciones; las palabras ya no cobran cuerpo apoderándose de su anónima experiencia. Finalmente el reino de lo visual comienza a separarse del de lo verbal y lo conceptual y a flotar en un nuevo tipo de autonomía. Precisamente esa autonomía creará el espacio para el afecto, al igual que el gradual debilitamiento de las emociones nombradas y su terminología abrió un nuevo espacio en el que los afectos irrepresentables e innombrables pueden colonizarlos y hacerlos propios.

Pero esa autonomía está sujeta a una disolución inminente desde ambos lados a la vez. Porque el lenguaje (y la conceptualización) se eleva y planta cara al desafío, y opone a esa nueva proliferación de seres una diferenciación que produce categorías genéricas cada vez más nuevas, rápidamente repletas y posteriormente abrumadas por lo sensorial. Así, el mundo de la vida marina se multiplica (por no hablar de la oposición entre peces de agua dulce y de agua salada como tales), y se expande, pasando de los crustáceos a las anguilas, y sucesivamente. Al mismo tiempo, aunque por la propia fuerza de sus multiplicidades intensificadoras, genera un ámbito nuevo y autónomo de lo sensorial junto a sí mismo, en concreto el del olor, de modo que Florent empieza a registrar en su propio cuerpo la experiencia vivida de la sinestesia bodeleriana, cuya especificidad reside en la ambigüedad de la separación y la identificación. ¿Combina los sentidos o más bien afirma la llegada al mundo de un nuevo

sentido, más elevado, en el que estos se combinan? Pero incluso esta nueva experiencia de la náusea de una continuidad vertiginosa de olores, cuyo aprendizaje realiza en su nuevo dominio como inspector del mercado de pescado, alcanzará un clímax bastante diferente en el mundo subterráneo de los quesos.

Mas, para apreciar la nueva autonomización de lo sensorial tal como emerge aquí en Zola, debemos primero observar un desplazamiento significativo en lo que más tarde se llamará punto de vista (así como en el protagonismo que marca y certifica). Florent es, por supuesto, el héroe nominal de la novela: por manifestarse contra el régimen de Louis Philippe, fue detenido y enviado a la colonia penal de Cayena (Isla del Diablo); una estancia cuyos recuerdos marcan la intrusión de una flora y fauna aún más exóticas que las plantas de Renée, pero menos susceptibles de reorganización utópica que el Levante de las ensoñaciones de Saccard en L'Argent. Se escapa, después de ocho años, y al regresar a París ofrece una doble desfamiliarización al lector y al escritor: primero, porque ya no reconoce nada, y segundo, porque no hay nada que pueda reconocer debido a la prodigiosa transformación de París iniciada por Haussmann (y celebrada por Baudelaire), en la que la construcción de Les Halles es una pieza central funcional. Por ahora todo bien, y es un tropo fácilmente disponible incluso para el aspirante a novelista más inexperto (la visita persa, por decirlo así).

Pero a este punto de vista del forastero mediador Zola añade un Virgilio: el pintor Claude Lantier, miembro del clan Macquart (hijo de la infortunada Gervaise de L'Assommoir [1878], la novela posterior cuyo éxito precipitará a Zola a las primeras filas del mundo literario, y más tarde protagonista de una novela propia [L'Œuvre (1886)], basada en la amistad de Zola con Cézanne cuando ambos eran niños).

Está claro que Zola no disponía de los posteriores estatutos jamesianos sobre el uso apropiado del punto de vista, y que en todas sus novelas hay un desplazamiento deplorable, u oportunista, y por lo menos totalmente no regulado, del centro narrativo de un participante a otro. Pero esta duplicación

particular de la percepción, en la que la perspectiva estética del pintor no sustituye a la del explorador-protagonista, sino que imperceptiblemente se desliza a su lado, en una especie de visión estereoscópica que al principio es sin duda multidimensional, en última instancia, como argumentaremos, tiende a liberar su material sensorial de cualquier espectador específico o sujeto humano individual, de cualquier personaje específico al que se ha asignado la función de la observación.

Florent es el ideal del lector formalista ruso: para él todo es extraño, en parte porque nunca ha visto este singular barrio de París (por la razón obvia de que no existía antes, algo que parece quitar importancia al ostranienie [extrañamiento, desfamiliarización] de los objetos habituales), pero también porque no ha frecuentado gente durante mucho tiempo, en particular en las ciudades, ni sobre todo el tipo de muchedumbre pesada y asfixiante que encuentra aquí, con su mezcla de ruidos y olores (de los que hablaremos más tarde). El suyo es, pues, el punto de percepción privilegiado para el abordaje de la sensación cruda, de la intensidad pura.

Claude, en cambio, aporta el ojo pictórico a esta confusión; es la época de la defensa por Zola de Manet y del naciente impresionismo, y podemos suponer que el ojo de Claude tiende a dominar su material de manera análoga. Sería entonces tentador suponer que Florent aporta la materia prima que Claude organiza de manera propicia para la práctica descriptiva de Zola (que es prodigiosa y voraz).

Y este me parece un momento experimental significativo en el acercamiento de Zola al afecto, y una preparación para los ejercicios posteriores, más programáticos, en lo sublime sensorial, como cuando el maravilloso blanco de los manteles y sábanas que hemos evocado en el capítulo anterior es llevado en Au Bonheur des dames (1883) por el inventor de los nuevos grandes almacenes (obviamente, sustituto del novelista e inventor de la nueva serie literaria) al frenesí de esas masas de intensidades blancas que pasman a los clientes y rivalizan entre sí como repetidos tutti orquestales, cada uno distinto y cada uno el mismo:

Ce qui arrêtait ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. Autour d'elles, d'abord, il y avait le vestibule, un hall aux glaces claires, pavé de mosaïques, où les étalages à bas prix retenaient la foule vorace. Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil. On retrouvait le blanc des vitrines du dehors, mais avivé, colossal, brûlant d'un bout à l'autre de l'énorme vaisseau, avec la flambée blanche d'un incendie en plein feu. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d'abord, sans qu'on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique. Bientôt les yeux s'accoutumaient: à gauche, la galerie Monsigny allongeait les promontoires blancs des toiles et des calicots, les roches blanches des draps de lit, des serviettes, des mouchoirs; tandis que la galerie Michodière, à droite, occupée par la mercerie, la bonneterie et les lainages, exposait des constructions blanches en boutons de nacre, un grand décor bâti avec des chaussettes blanches, toute une salle recouverte de molleton blanc, éclairée au loin d'un coup de lumière. Mais le foyer de clarté rayonnait surtout de la galerie centrale, aux rubans et aux fichus, à la ganterie et à la soie. Les comptoirs disparaissaient sous le blanc des soies et des rubans, des gants et des fichus. Autour des colonnettes de fer, s'élevaient des bouillonnés de mousseline blanche, noués de place en place par des foulards blancs. Les escaliers étaient garnis de draperies blanches, des draperies de piqué et de basin alternées, qui filaient le long des rampes, entouraient les halls, jusqu'au second étage; et cette montée dublanc prenait des ailes, se pressait et se perdait, comme une envolée de cygnes. Puis, le blanc retombait des voûtes, une tombée de duvet, une nappe neigeuse en larges flocons: des couvertures blanches, des couvre-pieds blancs, battaient l'air, accrochés, pareils à des bannières d'église; de longs jets de guipure traversaient, semblaient suspendre des essaims

de papillons blancs, au bourdonnement immobile; des dentelles frissonnaient de toutes parts, flottaient comme des fils de la Vierge par un ciel d'été, emplissaient l'air de leur haleine blanche. Et la merveille, l'autel de cette religion du blanc, était, au-dessus du comptoir des soieries, dans le grand hall, une tente faite de rideaux blancs, qui descendaient du vitrage. Les mousselines, les gazes, les guipures d'art, coulaient à flots légers, pendant que des tulles brodés, très riches, et des pièces de soie orientale, lamées d'argent, servaient de fond à cette décoration géante, qui tenait du tabernacle et de l'alcôve. On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute-puissante, avec le voile blanc des épousées.

Lo que hizo que se detuvieran aquellas señoras era el prodigioso espectáculo de la gran exposición de género blanco. Alrededor de ellas, en primer término, se hallaba el vestíbulo, con transparentes cristales, pavimentado de mosaico, y donde los mostradores de mercancía a precios bajos retenía al voraz gentío. Seguidamente proyectábanse las galerías hacia el fondo en medio de una deslumbrante blancura, semejante a una perspectiva boreal, toda una comarca nevada que mostraba una infinita extensión de estepas tapizadas de armiño, una acumulación de glaciares encendidos por el sol. Se repetía allí el color blanco de los escaparates que daban al exterior, pero más vivo, colosal, ardiendo de un extremo a otro del inmenso navío con la blanca llamarada de un incendio en su apogeo. Sólo blanco; todos los artículos blancos de cada departamento; una orgía de tonos blancos; un astro blanco cuyo centelleo inmóvil cegaba al principio, sin que se pudieran distinguir los matices de aquel único resplandor blanco. Pronto se acostumbraban los ojos: a la izquierda, la galería Monsigny ofrecía hileras de promontorios blancos de hilo y calicó, blancos peñones de sábanas, toallas y pañuelos, en tanto que en la galería Michodière, a la derecha, ocupada por la mercería, los géneros de punto y de lana, se exponían blancas estructuras con botones de nácar; un gran

decorado a base de calcetines blancos; toda una sala tapizada de muletón blanco que iluminaba una lejana ráfaga de luz. Pero el foco de claridad resplandecía sobre todo desde la galería central, sobre las cintas y pañoletas, los guantes y las sedas. Los mostradores desaparecían bajo la blancura de sedas y cintas, guantes y pañoletas. Alrededor de las columnillas de hierro se elevaban borbotones de muselina blanca, anudados de trecho en trecho por lazos de blancos pañolones. Unos drapeados blancos, en los que se alternaban los tejidos de piqué y de bombasí, adornaban las escaleras, trepaban por las barandillas y rodeaban el vestíbulo hasta el segundo piso; y ese ascenso del blanco parecía agitar sus alas hasta alejarse y perderse en las alturas como un vuelo de cisnes. Volvía a caer después desde las bóvedas como una avalancha de plumón, una nevada de grandes copos: colchas y pantuflas blancas colgaban de ellas, enganchadas unas a otras, ondeando al aire como banderas en una iglesia; de largos chorros de guipur, puestos de través, parecían colgar enjambres de mariposas blancas, de estático zumbido; por doquier se estremecían encajes que flotaban como angelitos de la Virgen volando en una mañana estival, llenando el espacio con su blanco hálito. Y lo más maravilloso, el altar de aquella religión de lo blanco, era, encima del mostrador de las sedas, en el vestíbulo principal, una carpa hecha con visillos blancos que caían desde la vidriera del techo. Las muselinas, las gasas, los guipures artísticos se deslizaban como livianas olas, en tanto que unos tules bordados, de esmeradísima confección, y unas piezas de seda oriental de lamé de plata servían de telón de fondo a aquel gigantesco decorado, que era a un tiempo tabernáculo y alcoba. Habríase dicho un enorme lecho blanco, cuya grandiosidad virginal aguardaba, como en las leyendas, a la cándida princesa que habría de llegar un día, todopoderosa, con el velo blanco de las desposadas[10].

Pero aquí, por el momento, en Le Ventre de Paris, estamos meramente entrenándonos en este nuevo sensorio, formando

nuevos hábitos de percepción de acuerdo con los nuevos reinos y dimensiones de la realidad corporal que se abre así ante nosotros.

Ahora no necesitamos intermediarios en esta novedosa exploración ontológica, y los personajes se convierten en los pretextos más superficiales para lo que es en la práctica un despliegue autónomo de datos de los sentidos, como en el virtuoso capítulo sobre los quesos, en el que dos observadores hostiles, Mme. Lecœur y la confabuladora Mlle. Saget, intercambian sus comadreos sobre Florent y su pasado criminal en el almacén subterráneo de la lechería:

Vous savez, ce Florent?… Eh bien, je peux vous dire d'où il vient, maintenant.

Et elle les laissa un instant encore suspendues à ses lèvres.

—Il vient du bagne, dit-elle enfin, en assourdissant terriblement sa voix.

Autour d'elles, les fromages puaient. Sur les deux étagères de la boutique, au fond, s'alignaient des mottes de beurre énormes; les beurres de Bretagne, dans des paniers, débordaient; les beurres de Normandie, enveloppés de toile, ressemblaient à des ébauches de ventres, sur lesquelles un sculpteur aurait jeté des linges mouillés; d'autres mottes, entamées, taillées par les larges couteaux en rochers à pic, pleines de vallons et de cassures, étaient comme des cimes éboulées, dorées par la pâleur d'un soir d'automne. Sous la table d'étalage, de marbre rouge veiné de gris, des paniers d'œufs mettaient une blancheur de craie; et, dans des caisses, sur des clayons de paille, des bondons posés bout à bout, des gournays rangés à plat comme des médailles, faisaient des nappes plus sombres, tachées de tons verdâtres. Mais c'était surtout sur la table que les fromages s'empilaient. Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, s'élargissait un cantal géant, comme fendu à coups de hache; puis venaient un chester, couleur d'or, un gruyère, pareil à une roue tombée de quelque char barbare, des hollandes, ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer têtes-de-mort. Un parmesan, au milieu

de cette lourdeur de pâte cuite, ajoutait sa pointe d'odeur aromatique. Trois bries, sur des planches rondes, avaient des mélancolies de lunes éteintes; deux, très secs, étaient dans leur plein; le troisième, dans son deuxième quartier, coulait, se vidait d'une crème blanche, étalée en lac, ravageant les minces planchettes, à l'aide desquelles on avait vainement essayé de le contenir. Des port-salut, semblables à des disques antiques, montraient en exergue le nom imprimé des fabricants. Un romantour, vêtu de son papier d'argent, donnait le rêve d'une barre de nougat, d'un fromage sucré, égaré parmi ces fermentations âcres. Les roqueforts, eux aussi, sous des cloches de cristal, prenaient des mines princières, des faces marbrées et grasses, veinées de bleu et de jaune, comme attaqués d'une maladie honteuse de gens riches qui ont trop mangé de truffes; tandis que, dans un plat, à côté, des fromages de chèvre, gros comme un poing d'enfant, durs et grisâtres, rappelaient les cailloux que les boucs, menant leur troupeau, font rouler aux coudes des sentiers pierreux. Alors, commençaient les puanteurs: les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre; les troyes, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide; les camemberts, d'un fumet de gibier trop faisandé; les neufchâtels, les limbourgs, les marolles, les pont-l'évêque, carrés, mettant chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée; les livarots, teintés de rouge, terribles à la gorge comme une vapeur de soufre; puis enfin, par-dessus tous les autres, les olivets, enveloppés de feuilles de noyer, ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumantes au soleil. La chaude après-midi avait amolli les fromages; les moisissures des croûtes fondaient, se vernissaient avec des tons riches de cuivre rouge et de vert-de-gris, semblables à des blessures mal fermées; sous les feuilles de chêne, un souffle soulevait la peau des olivets, qui battait comme une poitrine, d'une haleine lente et grosse d'homme endormi; un flot de vie avait troué un livarot, accouchant par cette entaille d'un peuple de vers. Et, derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé

anisé répandait une infection telle que des mouches étaient tombées autour de la boîte, sur le marbre rouge veiné de gris.

—El tal Florent, ¿saben?… ¡Bueno!, pues ahora puedo decirles de dónde viene.

Y las dejó un instante más pendientes de sus labios.

—Viene de presidio –dijo por fin, ensordeciendo terriblemente la voz.

Alrededor de ellas, los quesos apestaban. Sobre los dos anaqueles del puesto, al fondo, se alineaban enormes pellas de mantequilla; las mantequillas de Bretaña, en cestos, desbordaban; las mantequillas de Normandía, envueltas en lienzos, semejaban esbozos de vientres, sobre los cuales un escultor hubiera lanzado paños mojados; otras pellas, empezadas, talladas por los anchos cuchillos como rocas a plomo, llenas de valles y de fracturas, eran como cimas derrumbadas, doradas por la palidez de una tarde de otoño. Bajo la mesa del mostrador, de mármol rojo veteado de gris, los cestos de huevos ponían su palidez de tiza; y en cajas, sobre encellas de paja, quesillos de cabra colocados uno junto a otro, gournays alineados de plano, como medallas, formaban capas más oscuras manchadas con tonos verdosos. Pero los quesos se apilaban sobre todo en la mesa. Allí, al lado de los panes de mantequilla de una libra, sobre hojas de acelga, se desplegaba un cantal enorme, como hendido a hachazos; después venían un chester, de color de oro, un gruyère, semejante a una rueda caída de algún carro bárbaro, quesos de bola redondos como cabezas cortadas embadurnadas de sangre ya seca, con esa dureza de cráneo que les ha valido el nombre de «cabezas de muerto» . Un parmesano, en medio de aquella pesadez de pasta cocida, añadía cierto olor aromático. Tres bries, sobre tablas redondas, hacían pensar en otras tantas lunas desvaídas y melancólicas; dos de ellos, muy secos, estaban en su punto; el tercero, menos que mediado, dejaba escapar una crema blancuzca que formaba un gran charco, rebasando las finas tablillas con las que se había intentado en vano contenerlo. Los port-salut, semejantes a medallas antiguas, mostraban muy a las

claras el nombre impreso de los fabricantes. Un romantour, vestido con su papel de plata, daba la impresión de una barra de turrón, de un queso azucarado, perdido entre aquellas fermentaciones acres. Los roquefort, por su parte, descansaban bajo campanas de cristal con aire principesco, como rostros marmóreos y untuosos, veteados de azul y amarillo, como atacados por una enfermedad vergonzosa de gente rica que ha comido demasiadas trufas; mientras que, en una bandeja, al lado, los quesitos de cabra, del tamaño de un puño de niño, duros y grisáceos, recordaban los guijarros que los carneros, al conducir el rebaño, hacen rodar en los recodos de los senderos pedregosos. Comenzaban entonces los hedores: los mont-d'or, de un amarillo claro, desprendiendo un olor dulzón; los troyes, de más consistencia, magullados en los bordes, de olor más acre, al que se añadía una fetidez de sótano húmedo; los camemberts, con su tufo a caza demasiado pasada; los neufchâtel, los limburgos, los marolles, los pont-l'évêque, cuadrados, poniendo cada cual su nota aguda y particular en aquella frase ruda hasta la náusea; los livarots, teñidos de rojo, que pican en la garganta como el vapor del azufre; y después, por último, por encima de todos los demás, los olivets, envueltos en hojas de nogal, como las bestias muertas que los campesinos cubren con ramas, al borde de un campo, humeantes al sol. El calor de la tarde había ablandado los quesos; los mohos de las cortezas se fundían, se barnizaban con ricos tonos de cobre rojo y de verdín, semejantes a heridas mal cerradas; bajo las hojas de roble, un soplo levantaba la piel de los olivets, que latía como un pecho, con un aliento lento y fuerte de hombre dormido; una oleada de vida había horadado un livarot, dejando ver cómo pululaba en el corte un tropel de gusanos. Y detrás de las balanzas, en su minúscula caja, un géromé anisado despedía tal hedor que las moscas caían a su alrededor sobre el mármol rojo veteado de gris[11].

La multiplicidad se presenta ante nosotros no como cosas u objetos visibles, sino como nombres, son las tripas y entrañas de las propias palabras las que se yuxtaponen y disponen

abrumadoramente contra nosotros en esos catálogos, muy lejos de expresar su original deleite whitmaniano. Aquí tiene quizá cierta relevancia la oposición sartriana entre la poética centrífuga y la centrípeta, siendo las listas y catálogos de Whitman al mismo tiempo la explosión del yo, que inhala su aliento increíblemente amplio y se apropia del mundo exterior, y a la vez hace ese mundo objeto por objeto, un poco como el big bang de Fichte del primer Sujeto, que produce un universo de objetividad fuera de sí mismo. Aquí, sin embargo, el mundo se multiplica y pulula contra el sujeto observador, delirante frente a la cascada de nombres que comienzan a convertirse en el propio espacio infinito. Ciertamente, la delectación flaubertiana con las piedras más extrañas y las joyas rituales de la antigüedad –que deja huellas en Huysmans y Wilde y un fin de siècle verdaderamente decadente– ha liberado de algún modo esta compilación orgiástica, pero sin la morbilidad de Flaubert o el espíritu anticuario y perverso con el que se deleitaba en el pasado y sus documentos grotescos. Ese sabor peculiar ha dejado de repente a Zola libre en el presente para acumular los nombres de nuestro mundo ricamente comercial y exploratorio en un presente abierto a los sentidos.

Pero los nombres no bastan, y ahora los amontonamientos y la casi infinita variedad de productos se abren vía hacia los demás sentidos al mismo tiempo que toman prestadas sus distintas temporalidades, y junto con el olfato aparece una dimensión sonora que reorganiza la trayectoria del ojo hacia la temporalidad de algo que ni es ruido ni música, ni la ensordecedora contaminación sonora de la multitud que nos rodea, ni el frágil camino de un instrumento que prosigue su rumbo inusitado hacia una nota desconocida que nunca puede ser la última palabra.

Debemos entonces distinguir dos niveles alegóricos diferentes: el sensorial, que en realidad es a su vez múltiple, lo cual es necesario para dotar a la multiplicidad inerte de estas cosas materiales –pescados o quesos– de sus intensidades apropiadas; y luego el paralelismo con las mujeres chismosas, para quienes la multiplicidad a su alrededor es de hecho la multiplicidad del

propio rumor, cuando envía su horda de mensajes y distorsiones hacia un mundo exterior tan vasto como el espacio exterior. El mundo objeto no puede hacerse inmediatamente paralelo al drama del intercambio humano, en el que el pasado de Florent y sus delitos, su política y su inconfesable exilio, saldrán a la luz, como un hedor cuyos orígenes se hacen evidentes. Más bien, como han sugerido los teóricos de la cinematografía, desde Eisler hasta Marie-Claire Ropars, tiene que haber una disyunción esencial de la imagen y la pista sonora, que ya no se debe considerar como fondo musical o voz en off, sino más bien en su semiautonomía para contraponerse a los acontecimientos visibles, sincopada con ellos, como explica Gertrude Stein sobre el drama, ya sea un poco demasiado temprano o un poco demasiado tarde.

Así es que esta multiplicidad delirante, ya animada por figuras y metáforas de todo tipo, se convertirá ahora, desde su condición de algo así como una especie de música de fondo, sonora, de pareja silenciosa en el drama «vil» de los chismorreos y la provocación, en agente y actor de pleno derecho. Los rayos del sol calientan los quesos, cuyo olor flotante pasa de la contemplación y mera inspección visual a la temporalidad misma:

Le soleil oblique entrait sous le pavillon, les fromages puaient plus fort. À ce moment, c'était surtout le marolles qui dominait; il jetait des bouffées puissantes, une senteur de vieille litière, dans la fadeur des mottes de beurre. Puis, le vent parut tourner; brusquement, des râles de limbourg arrivèrent entre les trois femmes, aigres et amers, comme soufflés par des gorges de mourants. (I, 829)

El sol entraba oblicuamente en el pabellón, y los quesos apestaban aún más. En aquellos momentos el hedor de los marolles superaba al de los demás; lanzaba intensas vaharadas que hacían pensar en el estiércol, entre la peste de las pellas de mantequilla. Luego el viento cambió, y de repente las mujeres se vieron emvueltas en las emanaciones del limbourg, agrias y amargas, como los últimos jadeos de un moribundo[12].

Ahora los quesos afirman su individualidad, y comienzan a competir entre sí, en una especie de polifonía y disonancia olorosa:

Le camembert, de son fumet de venaison, avait vaincu les odeurs plus sourdes du marolles et du limbourg; il élargissait ses exhalaisons, étouffait les autres senteurs sous une abondance surprenante d'haleines gâtées. Cependant, au milieu de cette phrase vigoureuse, le parmesan jetait par moments un filet mince de flûte champêtre; tandis que les bries y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë du géromé anisé, prolongée en point d'orgue. (I, 830)

El camembert, con su tufo a caza descompuesta, había vencido a los olores más sordos de los marolles y del limbourg; ampliaba sus exhalaciones, ahogando las demás pestilencias bajo una sorprendente abundancia de hedor a podrido. De vez en cuando, sin embargo, en medio de aquella vigorosa sinfonía, del parmesano venía un hilillo de flauta campestre, mientras que los bries entraban en juego con su suave y mohoso olor, el dulce sonido, por así decirlo, de una pandereta húmeda. Se produjo una vaharada sofocante del liverot, y el géromé mantuvo por un momento la sinfonía con una nota alta prolongada como si saliese de un órgano[13].

Esta «sinfonía» semiautónoma comenzará ahora a entremezclarse con los chismorreos tóxicos de las viejas y a orquestar, por decirlo así, sus maquinaciones al mismo tiempo que las exaspera, en un nuevo y acentuado contrapunto cacofónico:

Elles restaient debout, se saluant, dans le bouquet final des fromages. Tous, à cette heure, donnaient à la fois. C'était une cacophonie de souffles infects, depuis les lourdeurs molles des

pâtes cuites, du gruyère et du hollande, jusqu'aux pointes alcalines de l'olivet. Il y avait des ronflements sourds du cantal, du chester, des fromages de chèvre, pareils à un chant large de basse, sur lesquels se détachaient, en notes piquées, les petites fumées brusques des neufchâtels, des troyes et des mont-d'or. Puis les odeurs s'effaraient, roulaient les unes sur les autres, s'épaississaient des bouffées du Port-Salut, du limbourg, du géromé, du marolles, du livarot, du pont-l'évêque, peu à peu confondues, épanouies en une seule explosion de puanteurs. Cela s'épandait, se soutenait, au milieu du vibrement général, n'ayant plus de parfums distincts, d'un vertige continu de nausée et d'une force terrible d'asphyxie. (I, 833)

Se despidieron de pie, al extremo de los aromas de los quesos, en el momento en que todos esparcían su fetidez por igual. Era una cacofonía de olores infectos, desde el olor pesado y dulzón de las pastas cocidas, de los holandeses y los gruyères, hasta el picor alcalino del olivet. Había sordas ráfagas de cantal, de chester y de los quesos de cabra, parecidos al prolongado recital de un bajo, sobre el que destacaban, como notas agudas, los súbitos tufos de las notas agudas de los neufchâtels, los troyes y los mont-d'or. Luego los olores se entremezclaban y rodaban unos sobre otros, espesándose con las emanaciones del Port-Salut, del limbourg, del géromé, del marolles, del livarot, del pont-l'évêque, que se confundían poco a poco, aflorando en una sola explosión de hedores. Aquel ambiente se esparcía, manteniéndose en medio de la general vibración de un continuo vértigo de náuseas y de una poderosa asfixia[14].

En ese punto Zola añade, bastante innecesariamente: «Il semblait que c'étaient les paroles mauvaises de Mme. Lecœur y de Mlle. Saget qui puaient si fort» («Parecía como si lo que más apestaba fueran las malintencionadas frases de Madame Lecœur y Mademoiselle Saget»).

Pero lo que también es crucial aquí no es tanto la función alegórica de los quesos como su verdadera liberación del

significado en todos sus excesos, para que conozcan su propia temporalidad, en la que incluso los silencios del cuerpo desempeñan su papel. Porque tal ataque de sensaciones parece requerir algo así como un grado cero, lo que Deleuze denomina una «superficie de inscripción», a fin de que cada una haga sonar su nota específica y produzca su efecto. En Zola ese papel lo desempeña a menudo la limpieza:

Mais, au déjeuner, il fut repris par la douceur fondante de Lisa. Elle lui reparla de la place d'inspecteur à la marée, sans trop insister, comme d'une chose qui méritait réflexion. Il l'écoutait, l'assiette pleine, gagné malgré lui par la propreté dévote de la salle à manger; la natte mettait une mollesse sous ses pieds; les luisants de la suspension de cuivre, le jaune tendre du papier peint et du chêne clair des meubles, le pénétraient d'un sentiment d'honnêteté dans le bien-être, qui troublait ses idées du faux et du vrai. (I, 681-1682)

Cuando regresó para el almuerzo se vio otra vez acosado por la dulzura comprometedora de Lisa. Ella volvió a hablarle de la plaza de inspector de las pescaderías, sin insistir demasiado, como si se tratara de algo que merecía consideración. Mientras la escuchaba teniendo ante sí el plato lleno, se sentía vencido, a pesar suyo, por el ambiente de tranquilidad y de limpieza que respiraba el comedor; la estera bajo sus pies resultaba blanda y cómoda; los reflejos de la lámpara de cobre que colgaba del techo, el tono amarillo suave del papel pintado y el color castaño claro de los muebles hacían que se adentrase en él un sentimiento de aprecio por el bienestar que confundía sus nociones de lo falso y lo verdadero[15].

Sin embargo, este último e inesperado desarrollo nos advierte que tampoco en la sensación puede haber un «grado cero» en la percepción, que todos los datos aparentemente puros todavía están cargados de un significado de algún tipo, es decir, de una connotación ideológica (para usar el término de Barthes); de aquí

el modo en que la limpieza y pulcritud están hasta cierto punto infiltrados por el bien-être, es decir, por la comodidad burguesa, en este caso libidinalmente personificada en Lisa. En este punto la limpieza, la superficie contra la que todos los datos cargados de contenido de olores y estímulos visuales, sonidos y tejidos, son percibidos, resulta subvertida secretamente por la superficie de inscripción de un valor o ideal burgués. Veremos de nuevo ese proceso más adelante; constituye el dominio del afecto por la ideología, del cuerpo abierto a las sensaciones por la ideología burguesa del cuerpo y su constitución, modales, posturas y prácticas.

Pero la misma multiplicación de estos asaltos sensoriales plantea la cuestión de su sucesión en el tiempo, donde la autonomización progresiva de los diversos afectos empieza a liberarlos lentamente de su relación con la trama como tal y sugiere nuevas formas de organización temporal. He insinuado que en la nueva gran exposición de modas de Octave los oasis de blanco con los que se encuentran los visitantes ya no pueden competir entre sí, aunque los desplazamientos de los clientes están organizados siguiendo una trayectoria a través del inmenso centro comercial, ahora ampliado, llegando en un altar culminante a la blancura misma, pero al mismo tiempo confrontándolos con innumerables variaciones musicales sobre el mismo tema. Sin embargo, a esos clímax no se les permite hacerse simbólicos tampoco, y los significados residuales del blanco (inocencia, virginidad, etc.) son precisamente los que deben ser ahogados por la nueva sensibilidad (he ahí la visión profética de Zola del consumismo adictivo, con fuertes matices sexuales).

Así, para mantener enfocado ese extraño y desencarnado elemento que es el afecto, debemos separarlo atentamente de sus soportes o portadores materiales, ya sea en el cuerpo (donde se convierte simplemente en una impresión o percepción sensorial más) o en la psique (donde se reduce a lo meramente subjetivo). Lo que sucede, de hecho, es que el registro del afecto debe hacerse alegórico de sí mismo, y designar su propia estructura separada y

flotante dentro de sí misma. He aquí, por ejemplo, a Jean Macquart mirando a través del París de la Comuna, incendiado por extremistas (las denostadas pétroleuses de la propaganda anticomunera)[16]:

Jean, plein d'angoisse, se retourna vers Paris. À cette fin si claire d'un beau dimanche, le soleil oblique, au ras de l'horizon, éclairait la ville immense d'une ardente lueur rouge. On aurait dit un soleil de sang, sur une mer sans borne. Les vitres des milliers de fenêtres braisillaient, comme attisées sous des soufflets invisibles; les toitures s'embrasaient, telles que des lits de charbons; les pans de murailles jaunes, les hauts monuments, couleur de rouille, flambaient avec les pétillements de brusques feux de fagots, dans l'air du soir. Et n'était-ce pas la gerbe finale, le gigantesque bouquet de pourpre, Paris entier brûlant ainsi qu'une fascine géante, une antique forêt sèche, s'envolant au ciel d'un coup, en un vol de flammèches et d'étincelles? Les incendies continuaient, de grosses fumées rousses montaient toujours, on entendait une rumeur énorme, peut-être les derniers râles des fusillés, à la caserne Lobau, peut-être la joie des femmes et le rire des enfants, dînant dehors après l'heureuse promenade, assis aux portes des marchands de vin. Des maisons et des édifices saccagés, des rues éventrées, de tant de ruines et de tant de souffrances, la vie grondait encore, au milieu du flamboiement de ce royal coucher d'astre, dans lequel Paris achevait de se consumer en braise.

Juan, lleno de angustia, se volvió para mirar a París. Al final tan claro de un bello domingo, el sol declinante iluminaba la inmensa ciudad con un ardiente resplandor rojizo. Parecía un sol de sangre sobre un mar sin límites. Los vidrios de millares de ventanas chispeaban, como atizados por fuelles invisibles; los tejados relumbraban como capas de carbones encendidos; los trozos de muros amarillos, los altos monumentos, de color de moho, relucían con chisporroteo de hogueras en el aire de la noche. ¿Y no era aquello la pieza final, el gigantesco bouquet de

púrpura, París entero ardiendo como un bosque seco y desapareciendo entre llamas y chispas? Los incendios continuaban, se oía un rumor inmenso, quizá el estertor de los fusilados, en el cuartel Lobau, quizá la alegría de las mujeres y la risa de los niños, que cenaban al aire libre después de un buen paseo, a la puerta de las tabernas. De las casas y de los edificios saqueados, de las calles desempedradas, de tantas ruinas y de tantos sufrimientos, se exhalaba aún la vida, en medio del centelleo de aquella regia puesta de sol en la que París acababa de consumirse en brasas[17].

Debemos distinguir cuidadosamente los niveles de un pasaje como este, comenzando con las torpes reminiscencias de Balzac («on aurait dit»), que en alguna ocasión nos invitó, con sus preguntas retóricas, a comparar sus escenas con esta o aquella gran pintura del pasado, tanto teatralmente, para presentar un cuadro, como para suscitar nuestra admiración. Tales ecos forman parte de toda una retórica en Zola, que se podría llamar retórica de las cosas (como la famosa «leçon de choses»), sistemáticamente dispuesta para producir ese efecto teatral contra el que nos advirtió Michael Fried. Aquí, en particular, en la última página de la inmensa novela de guerra La Débâcle (1892) (que Henry James admiraba, a su pesar)[18], la amplificación descriptiva es también una alegoría del final de la novela, la recapitulación culminante de toda una temática del fuego que late en toda la narración (e incluso en toda la serie de Les Rougon-Macquart). Esa práctica del leitmotiv wagneriano (con la que lo compara Thomas Mann), así como del sistema variacional de los impresionistas (almiares y catedrales de Manet a todas las horas del día y en distintas condiciones climáticas), da lugar a una temporalidad algo diferente, de repetición y memoria, de la del inventario melodramático. Por otra parte, el valor simbólico del pasaje, como una visión del fin del mundo, puede ser corroborado por un salvaje estallido de Wagner, entonces seguidor de Bakunin (en la revolución de 1848), cuando clamaba que nada podía cambiar, en la música o en el mundo, hasta que París ardiera

hasta sus cimientos[19]. Semánticamente, sin embargo, ese apocalipsis anuncia otro, más local e histórico, en concreto el fin del Segundo Imperio; y a este nivel las diversas apariciones del fuego son retrospectivamente reveladas como otros tantos lúgubres presagios del holocausto real, como en las festividades de la Exposición Universal de 1867:

Ce fut le 1er avril que l'Exposition Universelle de 1867 ouvrit, au milieu de fêtes, avec un éclat triomphal. La grande saison de l'empire commençait, cette saison de gala suprême, qui allait faire de Paris l'auberge du monde, une auberge pavoisée, pleine de musiques et de chants, où l'on mangeait, où l'on forniquait dans toutes les chambres. Jamais règne, à son apogée, n'avait convoqué les nations à une si colossale ripaille. Vers les Tuileries flamboyantes, dans une apothéose de féerie, le long défilé des empereurs, des rois et des princes, se mettait en marche, des quatre coins de la terre.

El 1.o de abril se inauguró la Exposición Universal de 1867, con triunfal estruendo y en medio de festejos. Así tenía comienzo la gran temporada del imperio, aquella temporada de gala suprema que iba a hacer de París el albergue del mundo, un albergue empavesado, lleno de músicas y de cantos, donde se comía, donde se fornicaba en todas las alcobas. Ningún reino, en su apogeo, había convocado jamás a las naciones a tan colosal francachela. Hacia las resplandecientes Tuilleries, en una apoteosis de magia, el largo desfile de emperadores, reyes y príncipes poníase en marcha desde los cuatro puntos de la tierra[20].

Pero todos estos niveles deben distinguirse de la materialidad invisible de la luz misma, como un medio alegórico del afecto para el que sirve como dispositivo de registro; una transparencia capaz de espesarse en ciertos momentos hasta convertirse en un objeto, con su propio tipo de visibilidad, como con ciertas horas del día en Los Ángeles o Jerusalén, donde la luz se puede percibir en y por sí

misma, y donde las superficies de los edificios semejan hojas cuyos poros y rugosidades captan el nuevo elemento y lo sostienen por un momento; así como esos planos borrosos donde los guijarros y sus sombras sirven como relojes de sol, como en una pintura de Dalí.

Lo que todavía no hemos señalado en este pasaje es la forma en que la materialidad de la luz queda aquí asegurada por su redoblamiento: la luz clara del atardecer envuelve la luz de la ciudad ardiendo día y noche, un tipo diferente de luz sobre el que no se puede decir cuál refleja al otro, profundizando o revelando su esencia secreta. Este es un contraste muy distinto al de la luz y de la oscuridad («in the gloom the gold gathers the light against it», Ezra Pound, Canto VII), en el que la diferencia se representa por medio de la propia identidad. Es la forma abstracta lo que debemos vislumbrar aquí, como en una vela que todavía arde a la luz del amanecer:

Le jour naissait, une aube d'une pureté délicieuse, au fond du grand ciel clair, lavé par l'orage. Aucun nuage n'en tachait plus le pâle azur, teinté de rose. Tout le gai réveil de la campagne mouillée entrait par la fenêtre, tandis que les bougies, qui achevaient de se consumer, pâlissaient dans la clarté croissante.

Rayaba el día: un alba de una pureza deliciosa en el inmenso cielo sereno, lavado por la tempestad. Ninguna nube manchaba ya su pálido azul, teñido de rosa. Todo el alegre despertar del campo humedecido entraba por la ventana, mientras las bujías, ya a punto de consumirse, iban palideciendo ante la claridad creciente[21].

La luz dentro de la luz –cada una de las cuales resta realidad a la otra; el amanecer vuelve amarilla y chillona la llama de la vela, y esta hace del amanecer algo acuoso y malsano– traiciona uno de los secretos más profundos del afecto. Su reflejo y su división interior, un pliegue interno, la prepara como vehículo para la dedicación del afecto en tanto que imita su escala y

diferenciación, salvo que, como en este caso y a diferencia de la música, es una disociación lateral, una oposición de la cosa a sí misma que la produce como cosa al mismo tiempo que la borra. Una extraña disonancia evanescente dentro del unísono como tal, más que el deslizamiento del cromatismo. Baudelaire percibía esa propiedad, aunque en el soneto «Correspondences» (1857) la teorizara en términos de armonía, como señalé. En cualquier caso, la practica:

> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
>
> [Hay perfumes frescos como la carne de los niños,
> dulces como los oboes, verdes como los prados]

Aquí toda la dulzura está en el amargo oboe; al igual que cuando nos dice (Salon de 1846): «J'ai eu longtemps, devant ma fenêtre, un cabaret rouge et vert qui était, pour mes yeux, une douleur délicieuse» [«Tuve mucho tiempo, frente a mi ventana, un cabaret rojo y verde que era para mis ojos un dolor delicioso»], donde el placer descansa en el dolor mismo.

Pero hay otra razón por la que la representación de las intensidades (que es también su expresión) debe requerir la duplicación o el redoblamiento que hemos descrito aquí, y tiene que ver con la separación del afecto con respecto a su portador físico, porque si se hace indistinguible de experiencias o reacciones fisiológicas, se desvanece como una entidad autónoma y se repliega en hábitos y estereotipos explicativos en los que la subjetividad o la fisiología del cuerpo bastan como fundamento o causa última. Aquí, sin embargo, la mente está obligada a moverse de un lado a otro entre imágenes reflejadas alternas, ninguna de las cuales es satisfactoria de por sí –¿bujía o sol, sol o fuego?–, de modo que el efecto trasciende a cualquiera de ellas. El ejemplo más relevante podrían ser las pociones mágicas de Wagner –la poción de amor en el Acto I de Tristán y la poción del olvido en Götterdämmerung–; se ha debatido mucho, vanamente,

sobre la necesidad dramática de esos artificios: ¿son necesarios, debemos realmente creer en su eficacia, o no son más que trucos con los que el dramaturgo nos distrae y que podría haber evitado?

En resumen, ¿realmente causan algo? Si Tristán e Isolda se enamoran debido a la poción, entonces todo el ethos amor-muerte de la obra en su conjunto no es más que una ilusión; mientras que el olvido de Brünnhilde por Siegfried se presenta ante nosotros como un mero mecanismo de la trama, como el deus ex machina o el reitender Bote [mensajero a caballo]. Si la famosa pareja ya está enamorada, entonces la poción de amor es superflua; en cuanto a Siegfried, Carl Dahlhaus ha observado ingeniosamente que vive en cualquier caso en el presente y es improbable que recuerde nada, ni siquiera un momento tan significativo de su propio pasado[22]. La poción física, o causa, es entonces igualmente innecesaria, particularmente porque ya no estamos en el mundo de cuentos de hadas de la ópera anterior, Siegfried. Pero creo que estas discusiones pueden entenderse como extraviadas si se toman como ejemplos de la reduplicación afectiva que hemos tratado de teorizar aquí: el desarrollo físico hace imposible que el espectador entienda esos acontecimientos como puramente subjetivos; eso le sucede a este o aquel individuo o están sujetos a los caprichos psicológicos de esta o aquella identidad contingente. Por otro lado, la propia fuerza autónoma de la pasión en Tristán (y la inocencia radical que hace otra vez de Siegfried una hoja en blanco y un presente perpetuo) diferencian esos dos efectos de las causas materiales, al tiempo que les dotan de una especie de materialidad que fundamenta en principio su autonomía.

Pero, como han demostrado convincentemente los idealistas, desde Berkeley hasta Bergson, la idea de la materia es en sí misma una ficción idealista (¡no es un buen concepto, como podría decir Deleuze!); de modo que nuestras diversas experiencias del afecto (como vimos) son paradójicamente más materialistas que el propio concepto de materia, junto con el del cuerpo. Por eso puede ser útil perseguir ese quiasmo, para pasar a una categoría diferente en la que se inscribe el afecto, tan invisible como la luz,

pero que Kant entendió como precondición formal de la percepción (al igual que el tiempo) y de ningún modo una característica del contenido de esta última. Es la categoría del espacio, cuyas posibles intensidades podemos explorar en el siguiente pasaje, un momento característico de L'Argent, en el que el novelista describe el lamentable jardín cerrado trasero de una madre e hija sin recursos, últimos restos de un linaje aristocrático, que lavan sus propias ropas en secreto y comen desechos a puerta cerrada, para evitar la vergüenza pública:

Tous les jours, lorsqu'il ne pleuvait pas, elles apparaissaient ainsi, l'une derrière l'autre, elles descendaient le perron, faisaient le tour de l'étroite pelouse centrale, sans échanger une parole. Il n'y avait que des bordures de lierre, les fleurs n'auraient pas poussé, ou peut-être auraient-elles coûté trop cher. Et cette promenade lente, sans doute une simple promenade de santé, par ces deux femmes si pâles, sous ces arbres centenaires qui avaient vu tant de fêtes et que les bourgeoises maisons du voisinage étouffaient, prenait une mélancolique douleur, comme si elles eussent promené le deuil des vieilles choses mortes.

Todos los días, cuando no llovía, asomaban así, una tras otra, para bajar la escalinata y dar una vuelta por el jardín, sin cambiar palabra alguna. No había más plantas que unas hiedras; las flores no brotaban o quizá resultaba demasiado caro cultivarlas. Y este lento paseo, sin duda un simple paseo higiénico de aquellas dos mujeres tan pálidas, bajo los árboles centenarios que debieron presenciar tantos festejos y que ahora se ahogaban entre las burguesas casas de la vecindad, adquiría un sentido de melancólico dolor, como si aquellas damas pasearan el luto de viejas cosas muertas[23].

La fenomenología nos ha enseñado a leer tales descripciones no como proyecciones, sino más bien como informes de nuestro ser-en-el-mundo; e ideologías más antiguas, como el vitalismo, habrían sido tan sensibles como el propio Zola a todos los

síntomas de este menoscabo y desfiguración palpable de la fuerza vital. Tampoco la sugerencia de que la naturaleza se ha convertido en una cárcel es una mera floritura retórica y metafórica; se materializa en el mundo objetual mismo, como en el fondo de un pozo; esa metáfora ha cambiado su vehículo por su tono, haciéndose tangiblemente accesible a los sentidos hambrientos. De nuevo es instructivo comparar ese jardín con el miserable salón de Balzac, donde el significado social se ha convertido en el significado que leemos en las cualidades de la habitación. Aquí el jardín no da testimonio de la situación indigente de sus habitantes, ni de su prehistoria, ni de sus patéticas estratagemas (sobre las que nos habla Zola); sino que más bien ofrece un estado fenomenológicamente significativo del mundo en sí mismo, que sólo se puede yuxtaponer y comparar con los otros espacios vivos explorados en esta novela con los que coexiste: antros mugrientos, sórdidos burdeles, la propia Bolsa desde el amanecer hasta el anochecer; de hecho, todo París iluminado en ese festival de la Exposición Universal que ya hemos visto.

Esa variedad de espacios fenomenológicos, sin embargo, sugiere otra interpretación del afecto que exige un comentario de pasada y que remite al estatus único de la melancolía entre los diversos tipos de afectos presumidos o implicados por su definición. ¿Es realmente esa melancolía el auténtico prototipo del afecto, como parece creer tanta teoría contemporánea?; o, mejor aún, ¿es ese afecto simplemente otra palabra para la melancolía como tal? Me gustaría incluir las propiedades de cada lengua nacional en el informe de esas representaciones o posibilidades de registro. De hecho, la peculiar sociabilidad del francés procura a su expresión de los sentimientos una resonancia colectiva de la que carecen muchos otros idiomas, como el inglés. Esto también es cierto para los gestos y lugares comunes, pero aquí me limito tan sólo al afecto, del que se puede afirmar que la palabra francesa «triste» tiene connotaciones fenomenológicas y musicales más graves, que sólo Milton y T. S. Eliot han sido capaces de transmitir con la palabra inglesa «sad».

El término francés abre todo ese paisaje de desolación que es la propia alegoría de la melancolía, y que repica en todo Flaubert y Baudelaire. Basta recordar el comentario de Flaubert sobre la escritura de esa gran construcción histórica que es Salammbô:

Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.

Pocos adivinarán lo triste que había que estar para resucitar Cartago[24].

Pero antes de absolutizar así la melancolía, debemos recordar y tener en cuenta no sólo la doctrina de las intensidades (que en realidad, como veremos, resulta encontrar alguna expresión y fundamento en las teorías pseudocientíficas de Zola), sino también la noción de una escala cromática, según la cual el afecto no estaría más exento que ninguna otra cosa del juego semiótico de las oposiciones en general. El afecto está de algún modo aislado de toda relación, y sin embargo permanece definido al mismo tiempo por sus opuestos; la más noble melancolía mantiene, con todo, una relación imperceptible con su opuesto más vulgar, la euforia.

Pero el contenido de estas escalas es por sí mismo variable y aunque la melancolía siga siendo una especie de constante en Flaubert, en Tristán, en Munch, en Gógol, su opuesto es muy diferente en todos estos casos, como también en Zola, donde un exceso esperado de excitación orgiástica es mucho menos auténtico que la tranquilidad del «bonheur».

De hecho, la propia generalización del afecto más allá de ciertos sentimientos nombrados, como la melancolía o la alegría, proporciona una respuesta inesperada a ese reproche de la falacia patética formulado por los Nuevos Críticos. Hemos sugerido anteriormente que ese diagnóstico toma en realidad como objeto la emoción más que el afecto, y en un sentido técnico se puede incluso afirmar que la representación literaria del afecto se desarrolla precisamente como respuesta a esa objeción y tiene

como función reemplazar la oposición entre mente y cuerpo que esas otras representaciones más antiguas presuponían, ya que postula un dualismo cartesiano del tipo que la fenomenología heideggeriana tomó como blanco filosófico fundamental; por eso no fueron sólo los diversos modernismos los que trataron de superarla. ¿Significa esto atribuir a Zola un modernismo secreto o incipiente? Eso invalidaría, ciertamente, la teoría del realismo que estamos tratando de esbozar aquí; pero sólo al precio de ignorar el otro eje temporal de las novelas de Zola, en concreto el sistema del récit y de la narrativa y la temporalidad cronológica en la que está incrustada una conciencia fenomenológica naciente y con la que ese sistema mantiene una tensión productiva.

Una indicación reveladora de esa tensión se encuentra en la ambigüedad de la estructura narrativa, que en Zola, como se ha repetido, postula el peso muerto del pasado y de la herencia sobre sus enormemente variados personajes: sus diversas taras, vicios y obsesiones hereditarios son otras tantas cicatrices y marcas que atestiguan la tenaz supervivencia del sistema pasado-presente-futuro del récit y que parecería corroborar con mayor fuerza las advertencias de Sartre sobre su determinismo «passéiste».

Sin embargo, la pseudociencia de Zola reivindica la teoría del afecto de otra manera inesperada. Ya hemos observado que el gran plan de Zola para una serie de novelas social y políticamente críticas del régimen en el que vivía fue repentinamente ratificado por el colapso del sistema en el momento en que comenzó a escribirla. De repente, un gobierno dictatorial, puesto en marcha por el coup d'état que debía ser objeto de la primera novela de la serie, acabó dramáticamente de tal forma que la propia serie podía tener ahora algo así como un final feliz. El año en que Zola publicó el comienzo de la serie de los Rougon-Macquart abrió así el escenario de la última novela de la serie, escrita unos veinticinco años más tarde (al mismo tiempo que proporcionó el momento más dramático del Imperio en la derrota militar, que sería el tema de su penúltima obra). La historia es, pues, algo más que un colaborador o cómplice en su proyecto, cuya conclusión (conocida por el novelista de antemano) permite que

todos sus episodios sean «históricos» en el sentido literario y objeto de un diagnóstico ya confirmado por adelantado.

La serie, ciertamente, abunda en retórica vitalista e invocación de la vida, en ninguna parte tan estridente como en la premonición de Jean de un renacimiento de Francia al final de La Débacle y en el nacimiento del niño sin nombre al final de la última obra de la serie, Le Docteur Pascal (1893). Pero estos llamamientos al futuro son decorativos contra el trasfondo del pretérito narrativo y las dolencias sociales y personales del periodo en cuestión, ahora concluido para siempre. El poder de este marco temporal puede muy bien explicar las debilidades de los proyectos novelísticos de Zola después de poner fin a Les Rougon-Macquart, en los que queda poco de una historia opresiva y fatídica, salvo la esperanza piadosa y el enérgico optimismo.

Pero es importante señalar que la gran serie tiene dos finales distintos y no solamente el político, el desastre de una estructura de poder podrida. Porque todavía hay herencia y sangre mancillada, corrupción y obsesión arraigada en la inseguridad corporal. La sociedad y la herencia siguen siendo las largas sombras del problema mente-cuerpo, y Zola no dispone de una glándula pineal para formular hipótesis sobre sus interacciones causales. De hecho, en todo caso, los protagonistas políticos de esta infeliz familia son mucho más enérgicos que sus parientes en una esfera privada más grotesca.

La serie requerirá, por lo tanto, un segundo final feliz a ese nivel, y llega en la forma de la solución médica del Dr. Pascal al problema de la sangre contaminada en el volumen final que lleva su nombre. Nada parece envejecer más rápidamente que las curas y las enfermedades de antaño, que se convierten en superstición en un abrir y cerrar de ojos. Este es también el sino de la especulación médica de Zola (si es que alguna vez tuvo verosimilitud científica para sus lectores de la época). Y parece haberse basado, de hecho, en una superstición mucho más antigua y tenaz, a saber, la idea mágica de la homeopatía (similia similibus curentur). Así, si uno sufre de debilidad cardíaca o renal, la ingestión de esos órganos será de ayuda, y las glándulas

de mono de Yeats son sólo el avatar reciente más notorio de esa convicción curandera, que bien puede remontarse a los primeros canibalismos. La aguja hipodérmica moderna, sin embargo, confiere cierto tono técnico a la práctica, y lo mismo se puede decir del concepto del experimento científico, con sus registros y gráficas (los archivos laboriosamente reunidos por el Dr. Pascal desempeñan un papel significativo en esta novela, constituyendo una especie de rival en la sombra de la propia serie de Zola; Pascal es sin duda un alter ego creativo del novelista, más determinante que la figura fraterna de Cézanne en obras anteriores).

Pero aún no hemos llegado al gran descubrimiento de Pascal. Sufriendo él mismo todo tipo de males físicos (a los que Zola, un hipocondríaco confirmado, añadirá sin duda la búsqueda obsesiva de una cura, no muy alejada de su propia perseverancia monumental en una tarea novelística digna de las mayores ambiciones de los propios modernistas), ha comenzado a inyectarse a sí mismo, momento en el que un accidente le revela la verdad: es la inyección como tal, y no su contenido, lo que alivia al paciente: «un simple effet mécánique», observa modestamente Pascal; «j'ai été frappé dernièrement par ce singulier résultat que les piqûres faites avec de l'eau pure étaient presque aussi efficaces… Le liquide injecté n'importe donc pas, il n'y a donc là qu'une action simplement mécanique» [«me ha llamado últimamente la atención que las inyecciones realizadas con agua destilada fueran casi igual de eficaces… No importa, pues, el líquido inyectado, se trata de una acción simplemente mecánica»] [25]. Pascal concluye que el efecto de la inyección no radica en su acción sobre el órgano en cuestión, sino en la restauración del equilibrio de todos los órganos y de la totalidad de las relaciones dentro del propio organismo.

Vale la pena reiterar este hallazgo en las palabras de la autoridad médica de quien la obtuvo Zola / Pascal (cierto Dr. Chéron): «Todas las inyecciones hipodérmicas producen los mismos efectos, sea cual sea el líquido introducido bajo la piel […]

La diferencia depende únicamente de la mayor o menor intensidad de la reacción producida»[26].

Resulta revelador y sugerente encontrar la palabra «intensidad» en este contexto, porque confirma nuestra intuición de que el descubrimiento de Pascal es en realidad una alegoría de la propia teoría de la narrativa afectiva que hemos esbozado aquí, y de que la serie de Zola culmina, así, en una especie de conciencia autorreferencial de sus propios procedimientos de representación. Pensémoslo de este modo: el descubrimiento de Chéron / Pascal es el de la superación del contenido por la forma como tal. Hasta ahora, cada destino infortunado equivalía a un órgano enfermo y, en el caso de los órganos, debían tratarse mediante una inyección de su propia sustancia, distinta de las sustancias de todos los demás órganos del cuerpo. De ahí la tentación de imaginar una multiplicidad de enfermedades y sus correspondientes órganos, del mismo modo que Zola creía estar documentando la multiplicidad de destinos exhibidos en su inmensa escena social, cada uno de ellos con un contenido específico y único. Pero esto es un pensamiento sustancialista, más que un concepto de relacionalidad; y así como todos esos destinos humanos estaban vinculados entre sí por la herencia dentro de una sola familia, así también su multiplicidad era mera apariencia: de hecho eran todos el mismo, aunque se manifestaran diversamente como obsesión, neurosis, psicosis, erotomanía, ambición de poder, etcétera.

Difieren, pues, no en sustancia, sino en intensidad, de modo que corresponden no a los tipos específicos de las emociones nombradas, sino al juego puramente formal del afecto. Lo que parecen destinos individuales únicos en tantos relatos se transforma ahora en el abstracto diagrama de afectos e intensidades que aumentan y disminuyen; y los relatos de Zola muestran lo que les sucede a los individuos y sus destinos cuando caen en el campo de fuerza del afecto y se someten a su dinámica, en una situación en la que las dos fuerzas, las dos temporalidades, resultan equiparables por última vez en cuanto a su poder e influencia.

Aquí somos testigos, entonces, de la autorreferencialidad de la representación del afecto, ya que una forma se convierte en su propio contenido y el requerimiento de Zola de una «motivación científica del dispositivo» se convierte, de hecho, en una presentación formal de su representación. La doctrina de la intensidad se convierte así en una ideología estética para esta práctica novelística, que retrospectivamente se parece menos a un relato del destino de personajes antropomórficos que a una inmensa colección de distintos espacios fenomenológicos. Mientras tanto, su gente comienza a existir en primer lugar y ante todo como cuerpos, a pesar de su identificación como personajes en el sentido más antiguo. Las novelas de Zola son inmensas acumulaciones de cuerpos en movimiento e intersección en esos espacios, de habitaciones a calles, de la fétida oscuridad de L'Assommoir y la pesadilla subterránea de Germinal a los excesos rococó de los salones más vulgares del Segundo Imperio: cuerpos en plena efervescencia, parálisis o decadencia, paisajes cada vez más atestados de nuevos edificios y las ruinas de los antiguos, la fenomenología de la Historia e historias atrapadas en una dinámica de expansión tóxica. Aquí, entonces, el afecto se ha convertido en una sintomatología que refuerza el gran proyecto realista en el mismo momento en que lo pone en peligro.

Sin embargo, esta es sólo una forma en que el afecto se apropia de todo un aparato narrativo y lo coloniza; hay tantas variedades de realismo como rasgos y potencialidades en el propio fenómeno del afecto, así como en las tensiones entre las dos temporalidades con las que comenzamos. En los siguientes capítulos revisaremos otras varias, comenzando con una temporalidad afectiva muy diferente de la obstinada fijación de Zola, que a algunos les puede parecer más ilustrativa de la Stimmung que del afecto; me refiero a la cambiante temporalidad narrativa de Lev Tolstói.

[1] Susan Harrow, Zola: The Body Modern: Pressures and Prospects of Representation, Londres, Legenda, 2012, p. 3.

[2] Gilles Deleuze, Cinéma I. L'image-mouvement, París, Minuit, 1983 [ed. cast.: La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, trad. de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984]. Véase el cap. 8, «De l'affet à l'action» [«Del afecto a la acción. La imagen-pulsión»].

[3] Las notas en francés se refieren en el texto a la edición en cinco volúmenes de Gallimard / La Pléiade de las obras de Zola (1960-1967); aquí: IV, pp. 367-68 [ed. cast.: La Tierra, Madrid, Herradores, 1897, pp. 8-9].

[4] Émile Zola, Œuvres II, pp. 354-355 [ed. cast.: La jauría, en Los Rougon-Macquart 1 y 2, trad. de Esther Benítez, Barcelona, Alba Maior, 2006, pp. 273-274].

[5] El concepto original de Ruskin (Modern Painters, vol. III, capítulo 12) tenía más que ver, al parecer, con la mendacidad de los tropos artificiales, tolerando explosiones más espontáneas. Deploraba la división sujeto-objeto, pero por otro lado deseaba preservar la objetividad y la observación exacta. Tal vez sería mejor, en este contexto, sugerir que las manifestaciones del afecto, sean lo que sean, no son tropológicas (Lear es una importación de la Nueva Crítica, pero véase W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley, «The Affective Fallacy», en The Norton Anthology of Theory and Criticism, Vincent Leitsch (ed.), Nueva York, Norton, 2001, pp. 1246-1261).

[6] Este podría ser el argumento que contraponer a la oposición establecida por Lukács entre la virtud activa y temporal, profundamente histórica, de la narración, y todo lo que es estático y contemplativo en la descripción (argumento en virtud del cual el gran filósofo húngaro se sentía autorizado a condenar tanto el naturalismo como el simbolismo, y a minusvalorar a Zola frente a Balzac). Véase la nota 8 de la «Introducción» a este libro (supra).

[7] Goethe pensaba que la escena inicial del Tartufo de Molière era la más espectacular y exitosa exposición en la historia de la literatura dramática.

[8] Émile Zola, Le Ventre de Paris, La Pléiade, I, 1960, p. 621 [ed. cast.: El vientre de París, Barcelona, Lorenzana, 1968, p. 33].

[9] Ibid., pp. 697-698 [ed. cast. cit.: pp. 130-131].

[10] Émile Zola, Au Bonheur des dames, La Pléiade, III, 1960, pp. 768-769 [ed. cast.: El paraíso de las damas, Barcelona, Lorenzana, 1966, pp. 495-496].

[11] Émile Zola, Le Ventre de Paris, La Pléiade, I, 1960, pp. 826-828 [ed. cast.: El vientre de París, Barcelona, Lorenzana, 1968, pp. 300-301].

[12] Ibid., p. 829 [ed. cast.: p. 302].

[13] Ibid., p. 830 [ed. cast.: p. 304].

[14] Ibid., p. 833 [ed. cast.: p. 306].

[15] Ibid., pp. 681-682 [ed. cast.: p. 110].

[16] Véase, por ejemplo, Paul Lidsky, Les écrivains contre la Commune, París, La Decouverte, 2011.

[17] Émile Zola, Les Rougon-Macquart, vol. V, La Débacle, París, La Pléiade, 1967, p. 911 [ed. cast.: El Desastre, Barcelona, El Nervión, 1902, pp. 333-334].

[18] Henry James, Literary Criticism, Volume II: European Writers; Prefaces to the New York Edition, Nueva York, Library of America, 1984, p. 898: «Recuerdo el efecto que me produjo [La Débacle] como un acto realmente lujoso de sumisión. Era un día de principios de verano; yo estaba en una vieja ciudad italiana; el calor era opresivo, y uno sólo podía reclinarse, con la ropa más ligera posible, en una gran sala en tenue penumbra, y abandonarse. Me agrada rememorar aquellas condiciones y la emoción, que se funden de tal modo en mi recuerdo que temo comprometerlo. Recuerdo que en el brillo de mi admiración no había reticencia alguna que hubiera llegado yo a albergar que no estuviera dispuesto a retirar de inmediato. Como aplicación del sistema del autor y de su facultad suprema, como triunfo de lo que esas cosas podían hacer por él, ¿cómo podría superarse tal logro? La larga, compleja, horrible, patética batalla, abrazada, dominada, con cada choque de sus escuadrones, cada vibración de su trueno y cada latido se convertía para nosotros, por reflexión, por comunicación desde dos de las más humildes y oscuras de las unidades militares, en visión y contacto inmediatos, en profundas emociones humanas de terror y compasión: este centro erizado del

libro era una pieza del "hacer" (por volver a nuestra palabra) ante la que sólo podíamos cerrar la boca».

[19] Ernest Newman, The Life of Richard Wagner, vol. IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1947, p. 272, notas.

[20] Émile Zola, L'Argent, en Les Rougon-Macquart, vol. V, París, La Pléiade, 1967, p. 228 [ed. cast.: El dinero, trad. de M. García Sanz, Barcelona, Debate, 2001, p. 126].

[21] Émile Zola, Le Docteur Pascal, en Les Rougon-Macquart, vol. V, París, La Pléiade, 1967, p. 1024 [ed. cast.: El doctor Pascal, Madrid, La España moderna, 1893, p. 249; Barcelona, Lorenzana, 1970].

[22] Carl Dahlhaus, Richard Wagner's Music Dramas, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 98.

[23] Émile Zola, L'Argent, en Les Rougon-Macquart, vol. V, París, La Pléiade, 1967, pp. 68-69 [ed. cast.: El dinero, cit., p. 33].

[24] Carta a su amigo Feydeau fechada el 30 de noviembre de 1859, mencionada por Walter Benjamin en su descripción de la experiencia de la derrota histórica, en un pasaje que vale la pena citar más ampliamente: «Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. [...] Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein». [«La naturaleza de esa tristeza se hace más patente si uno se pregunta con quién empatiza realmente el historiador historicista. La respuesta es inevitable: con el vencedor [...] No hay ningún documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie».] «Über den Begriff der Geschichte», en Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, I, 2, ed. de Rolf Tiedemann, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, y en Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe, vol. 19, ed. de Gérard Raulet, Berlín, Suhrkamp, 2010; http://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html [ed. cast.: «Tesis de filosofía de la historia», en Angelus Novus, trad. de Héctor Murena, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 77-89].

[25] Émile Zola, Le Docteur Pascal, en Les Rougon-Macquart, vol. V, París, La Pléiade, 1967, pp. 1084, 1177 [ed. cast.: El doctor Pascal, Barcelona, Lorenzana, 1970].

[26] Véase la nota de Henri Mitterand en Les Rougon-Macquart, vol. V, París, La Pléiade, 1967, p. 1654.

IV

Tolstói, o la distracción

Tolstói presenta una práctica única de afecto que configura su obra y que es, de hecho, responsable de muchas de las características que típicamente se le asocian (la multitud de personajes, el ritmo aparentemente «natural» de la narración, etc.). Pero discutir esto en el terreno de la psicología, insistiendo en su sensibilidad hacia los estados y las reacciones psicológicas de sus personajes, no me parece particularmente útil, especialmente porque la exploración contemporánea del afecto ha socavado muchas de las categorías y nociones usuales que solían organizar el sistema de esta «disciplina» (tan tradicional como Aristóteles). El interés teórico por el afecto tuvo, de hecho, como punto de partida la «muerte del sujeto» estructuralista / postestructuralista, es decir, la problematización de las ideas de la identidad personal y la conciencia centralizada. En lo que sigue procederé sobre la base de una disociación radical de esos dos fenómenos –identidad y conciencia–; en verdad, toda la teoría del realismo que presento aquí está organizada en torno a esa disociación: la identidad como una marca social de un tipo relativamente objetivo, que especifica la historia individual y la cronología temporal; la conciencia como un campo impersonal que probablemente ya no puede describirse en términos de subjetividad. Pero poco a poco iremos viendo cómo esto da un sentido particular a la lectura de Tolstói.

Los historiadores de la literatura suelen presentar Guerra y paz [en ruso Война и мир, Voiná i mir] en términos de una oposición entre lo «doméstico» y lo político que tiene una relación profunda con los debates entre eslavófilos y occidentalizadores

durante aquel periodo, pero que es engañosa, en la medida en que las posiciones de los eslavófilos son también políticas, además de presuponer una transformación demasiado simple de posiciones ideológicas en estéticas y su traducción en cuestiones de representación. Por otra parte, quizá esa distinción entre lo ideológico y lo estético puede también aclarar el asunto, dado que la oposición de Tolstói a lo político consiste precisamente en una repugnancia sentida frente a los que podríamos llamar hoy intelectuales de izquierda, es decir, «liberales», con sus folletos y pronunciamientos, sus polémicas y sobre todo su práctica de la literatura como vehículo de opinión política. El nombre de Chernishevski viene aquí al pelo como encarnación estética de todos los aspectos políticos que Tolstói, y después de él Nabokov, encontraban absolutamente intolerables.

Podemos detectar esa misma actitud en muchos de nuestros contemporáneos antipolíticos, a quienes deberíamos calificar, por tanto, más como estetas que como reaccionarios; pero ese es precisamente el punto al que quiero llegar, en concreto que su hostilidad hacia la literatura política y hacia una estética política no significa necesariamente que Tolstói fuera un eslavófilo en esa oposición paralela que es la ideológica (de hecho, más tarde se mostrará tan apasionadamente antiestético como antipolítico). Por eso debemos ser cautelosos al tratar el antiliberalismo de Tolstói; otro siglo nos ha enseñado que el antiliberalismo puede ser tan radical como conservador: y también que los modernizadores liberales, a la luz de la construcción del capitalismo, no deben ser considerados necesariamente progresistas, aunque sus enemigos sean a menudo reaccionarios. Eijenbaum nos propone, en cualquier caso, que cambiemos los términos del debate, y llama a la posición de Tolstói antihistórica[1], lo que parece mucho más prometedor como acercamiento a lo que se supone la mayor novela histórica jamás escrita. Por otra parte, conviene recordar la caracterización de Dostoyevski de la obra de Tolstói como «literatura de terrateniente», así como la identificación de Tolstói con el

campesinado que señalaba Lenin, calificaciones que desplazan útilmente la discusión del nacionalismo hacia la de la clase[2].

Pero ahora tenemos que retroceder desde esas cuestiones generales y echar un vistazo más detallado al afecto en Tolstói y al tipo de textura narrativa que desarrolla. Puede ser útil, a este respecto, examinar el capítulo 6 del libro II de Guerra y paz, un episodio de la guerra de 1807 en el que el príncipe Andréi Bolkonsky lleva a la corte austríaca la noticia de la victoria de Kutúzov sobre Mortier (una batalla sin duda menor, con una división que había quedado aislada del cuerpo principal del ejército de Napoleón)[3]; al llegar después de la catástrofe austriaca en Ulm, esa pequeña victoria rusa es muy bien recibida, entendiéndose como un buen augurio.

El príncipe Andréi, en el carruaje que lo lleva a Brünn [Brno], se siente alborozado («emocionado, pero no cansado»), no sólo por la perspectiva de un ascenso, presumible tras su elección como mensajero; pero la evoca principalmente mediante una fantasía sobre la recepción de otras personas («imaginando la impresión que causaría su noticia de una victoria»). Esas dos características, la recompensa y la atención a la «sociedad» y a sus reacciones, son siempre en Tolstói signos ominosos.

Todavía no alcanzamos el nivel del afecto cuando detectamos en Tolstói una especie de sistema moralizante de lo psicológico que es en sí mismo una especie de ideología y que sirve para evaluar los sentimientos de sus personajes y explicar su dinámica. En esa ideología, sin duda, tocamos las convicciones rusonianas de Tolstói sobre los males no tanto de la sociedad como de la sociedad «civilizada»: «le monde», los salones, los chismorreos, los modales, la cortesía engañosa y la etiqueta, la reputación, etc., esto es, todo lo que el propio Rousseau asociaba con París y con el «progreso». Y frente a todo eso, ¿qué es lo que defendía exactamente? El yo natural más profundo, el verdadero sentimiento, y, en contraposición a la sociedad, la familia o, mejor dicho, la familia amplia o el clan, esto es, lo que ya se ha señalado ideológicamente como «domesticidad», una ideología muy acorde

con la literatura de terratenientes y propietarios (y en definitiva bastante diferente de la soledad angustiosa de Rousseau).

Pero debemos sostener firmemente la premisa de que ese sistema psicológico tolstoyano, esa Weltanschauung o visión de la naturaleza humana, es una ideología propia, una construcción ideológica y no la mera expresión de esa naturaleza humana ni tampoco de la propia configuración psicológica de Tolstói. Claramente sobredeterminado por la clase (y por las realidades generacionales e históricas, tanto por el cambio social como por la moda y el debate intelectuales), ese nivel del texto –las explicaciones de Tolstói sobre los sentimientos del príncipe Andréi– está lejos de ser el último y exige de por sí cierta explicación.

Pero con todo revela por qué Tolstói matiza el alborozo del príncipe Andréi en los siguientes términos: «Experimentaba los sentimientos del hombre que, después de una prolongada espera, llega a alcanzar por fin la tan anhelada felicidad». El texto evita cuidadosamente decir que el príncipe Andréi es «feliz»; y este es el momento apropiado para detenerse también en ese término y especificar el significado único que tiene para Tolstói y su valor sintomático como signo allí donde aparece en la novela.

Vale la pena citar a Boris Eijenbaum con cierta extensión:

La palabra clave de Tolstói, su muletilla, es la «felicidad». Escribe en su diario el 3 de marzo de 1863: «¡Quienquiera que sea feliz está acertado!». He aquí una cita del borrador final de Los cosacos, de la carta de Olenin a su amigo: «Mi meta: ser feliz; ese es mi objetivo. ¡Quien es feliz está acertado!… Soy bueno y tengo razón porque la felicidad es absolutamente obvia. Una persona que es feliz lo sabe con más seguridad que 2 × 2 = 4». Estos aforismos no expresan simplemente una abstracción: Tolstói los lanzaba a su época, como una manifestación contra sus lemas. Cuando la pronuncia Tolstói, la palabra «felicidad» asume un significado especial, como la oposición del derecho humano «natural» a todos los demás derechos y obligaciones «civiles», como la yuxtaposición del sentimiento con la mente y de la

naturaleza con la civilización. En una anotación en su diario de 1863 se lee: «Todo lo que la gente hace lo hace según las exigencias de su naturaleza. Y la mente sólo fabrica para cada acción sus causas imaginarias, que para una persona se pueden llamar convicciones o fe y para el pueblo (actuando colectivamente en la historia) se llama idea. Esta es una de las falacias más antiguas y dañinas». Tenemos ahí una formulación de la perenne animosidad de Tolstói contra las «convicciones» y las ideas, o, con otras palabras, contra la nueva intelectualidad rusa, contra todo el movimiento de los años sesenta[4].

La felicidad es en Tolstói un momento, y en ese sentido necesariamente un acontecimiento; pero también podemos decir que está de algún modo fuera del tiempo, aunque no sea «eterna» en la forma en que los seres temporales pensamos que lo son los estados intemporales (como las verdades matemáticas). Lo que está fuera puede entenderse mejor como el continuo temporal, la estructura de pasado-presente-futuro: y, por tanto, el tipo de presente temporal que ocupa (refiriéndose siempre aquí al sistema tolstoyano) exigiría una palabra diferente a la habitual, que es inseparable de su estructura cronológica. Pero no hay tal palabra, y su ausencia abre un espacio para la innovación representacional al mismo tiempo que condena la presentación teórica al inevitable intento de distinguir dos homónimos que no tienen nada que ver entre sí (decir que esos dos tipos de «presente» suscitan también problemas existenciales es una subestimación)[5].

La «felicidad» como un tipo peculiar de presente tolstoyano designa una reconciliación con la vida y el mundo, con el ser, por definición efímero, o, como dice Heidegger, que se retira en el mismo momento en que aparece. Tiene precondiciones, pero no puede ser causada, y está claro que no puede ser el objetivo o el fin de ninguna acción o proyecto, excepto en el sentido en que el príncipe Andréi imagina «los sentimientos del hombre que después de una prolongada espera llega a alcanzar por fin la tan

anhelada felicidad», es decir, que la imagina desde el exterior o en el futuro y la sustituye por otro tipo de satisfacción.

Su centralidad y su singularidad para Tolstói pueden juzgarse comparativamente yuxtaponiendo los términos disponibles para este estado en otras lenguas («bonheur» es en francés un estado fisiológico mucho más específico; la palabra inglesa «happiness» se confunde con una sensación general de comodidad burguesa, etc.); pero también al compararla con su valor funcional relativo en textos parecidos. En Stendhal, por ejemplo, un escritor tan cercano a Tolstói en esta y otras cuestiones, lo que impide la felicidad en Tolstói –ambición, vanidad, sociedad y las opiniones de otras personas– también hace estallar y desnaturaliza una espontaneidad comparable («la pensée du privilège avait desséché cette plante toujours si délicate qu'on nomme le bonheur»[6]); pero uno no puede decir que el yo auténtico más profundo en Stendhal sea tolstoyano, absorbido como está en el amor y el anhelo. (Y también podríamos añadir que el propio marco de un solo protagonista, como Julien Sorel o Fabrice del Dongo, limita la perspectiva de tales procesos psíquicos a un único tipo de contenido y, por tanto, a una única interpretación. «Liberándose de la restricción inicial de un personaje central», como dice Eijenbaum de Tolstói[7], alcanzando lo que ese mismo crítico denomina «paralelismo de masas», o lo que también podríamos llamar «transversalidad», es lo que permite una mayor variedad de tales procesos y, de hecho, despersonalizar, potencialmente, el proceso mismo. También debe agregarse que la tiranía del «punto de vista» es por tanto algo que Tolstói pudo eludir, más que constituir, como pensaba Henry James, un objetivo para cuyo logro era demasiado primitivo[8].)

También en Proust, la voluntad es una fuerza poderosa para la alienación y la esterilidad, pero lo que aliena (la creatividad) se especifica por vías diferentes a las de los dos escritores que hemos mencionado. Probablemente la estética kantiana, que postula una suspensión del interés o la intención práctica, podría relacionarse también con ello (de hecho, como mostró Lukács, los modelos más influyentes de desalienación social y política ya están anticipados

en esa estética)[9]; pero ver a Tolstói desde esta perspectiva (por muy correcta e interesante que pueda ser) supondría entender su referente ético-psicológico como esencialmente contemplativo y estético, y devolverlo así a aquellos juicios y sistemas mundanos de los que él pretendía escapar.

Por eso me parece mejor pensar en esos momentos tan cruciales de la felicidad tolstoyana como un afecto, que él construye como el fundamental, y que es ideológicamente privilegiado en su pensamiento, pero que nosotros debemos captar como un elemento compositivo, para volver a la perspectiva de los formalistas rusos. De hecho, Eijenbaum insiste (al igual que los críticos rusos contemporáneos) en la estructura episódica de Guerra y paz, es decir, en la forma en que una atención al afecto desnarrativiza y descronologiza la acción que está siendo narrada. Esta es, por supuesto, la estructura que hemos tratado de poner de relieve aquí: una tensión entre trama y escena, entre el continuo cronológico y el presente afectivo eterno que, plasmado en proporciones muy distintas por los diversos grandes realistas, marca no obstante el espacio en el que el realismo emerge y subsiste, hasta que una de las dos fuerzas antitéticas sobrepasa finalmente a la otra y asegura su desintegración.

Pero volvamos ahora al príncipe Andréi; en el camino a Brünn es generoso con algunos soldados heridos; al llegar, ya anochecido, «se sentía aún más animado que el día anterior», recordando los detalles de la batalla e imaginando las preguntas que se le harían (161). Pero ahora, acercándose a la puerta de la sala del ministro de la Guerra, «su sensación jubilosa se vio considerablemente debilitada» por la formalidad del ayudante de campo. «Se sintió ofendido» cuando se le pidió que esperara: «Su ingenio agudo le ofreció al instante consideraciones que parecían autorizarlo a despreciar al ayudante de campo». El ministro lo acogió con la artificialidad «del hombre que recibe, uno tras otro, a un sinfín de solicitantes», conmoviéndose únicamente por la noticia de la muerte del general austriaco Schmidt. Y el capítulo concluye así: «A la salida del palacio el príncipe Andréi sintió desvanecerse

todo el interés y la alegría nacidos con la victoria; los había dejado en las manos indiferentes del ministro de la Guerra y de su cortés ayudante. Todas sus ideas habían cambiado de pronto y la batalla no era más que un recuerdo lejano y remoto». Es una conclusión casi lacaniana: ahora que ese afecto ha sido transferido a otro, ya no será necesario que yo lo siga sintiendo.

Resulta bastante claro que este capítulo, que confirma la sospecha rusa de que a los austríacos les interesa menos su victoria que su propia derrota en Ulm, tiene muy poca importancia en el relato, excepto para trasladar al príncipe Andréi al cuartel general del ejército en Brünn. No sucede nada relevante a su alrededor, y ya habíamos conocido detalles de su carácter quisquilloso en capítulos anteriores, sin que ahora se nos revele nada nuevo al respecto; lo único que se nos muestra aquí es una gama de afectos, de los que el capítulo es como una gráfica o partitura musical. Tampoco es demasiado relevante esa serie de estados de ánimo para la interpretación del príncipe Andréi como personaje, aunque nos puede sorprender hasta qué punto sus fantasías se ven impulsadas por la ambición, sobresaltándonos incluso que su ensueño se crezca con fantasías e ilusiones (desde fuera parecía un personaje más grave y digno). A largo plazo, no obstante, todos los personajes de Tolstói se ven así contaminados de un modo u otro, y esa vida interior particular no distingue de manera única a ninguna figura individual; o, dicho con otras palabras, no sirven como rasgo psíquico distintivo o característica individualizante. Es el nombre y el lugar del personaje en la acción o el continuo cronológico el que dará coherencia a cada gama de afectos (o, si se prefiere, el que servirá como su pretexto y contenedor).

Finalmente, no apreciaremos el alcance de la forma aquí si reducimos las reacciones de Andréi a algunos estereotipos psicológicos de sentido común, como la decepción tras su visita al ministro o el agotamiento de su anhelo y excitación anteriores por el ejercicio de la fantasía. La marca de la peculiar sensibilidad de Tolstói no reside en el contenido de esos estados de ánimo, sino más bien en su rápida sucesión.

Lo que es crucial a este respecto es la mutabilidad de los afectos, que a su vez proporciona el aparato de registro, la legibilidad de los diferentes estados de ánimo, porque sólo se pueden leer con claridad sobre una variación constante: una sola tonalidad afectiva, como una sola nota o pedal sin variación, se vuelve a la larga indistinta o imperceptible de su fondo, o bien adquiere lentamente una dimensión patológica que exige motivación por derecho propio. Pero lo que demuestra el capítulo en cuestión es la incesante variación de la exaltación a la hostilidad, de la simpatía a la generosidad y luego a la sospecha, y finalmente a la decepción y la indiferencia: en principio en Tolstói no hay momentos de la narración que carezcan de dimensión afectiva, hasta el punto de que uno se ve tentado a decir que son esos movimientos y variaciones los que constituyen la trama de la narración. Ese capítulo es la historia de los propios afectos, y no de acontecimientos externos o desarrollos del argumento; y siendo tan vívidos los personajes, la densidad de los propios afectos les asegura una existencia impersonal, más allá de los sujetos individuales que antes eran los protagonistas del realismo.

Es esa mutabilidad y variabilidad, esta capacidad sensible (en el sentido de irritación) para experimentar repentinos ataques de aburrimiento, entusiasmos pasajeros, obsesiones, caídas de ánimo y de nivel, lo que parece haber sido caracterizado por el propio Tolstói como un «flujo de conciencia» (término que más vale reservar para esta evolución de los afectos que para los monólogos verbales de los que, ciertamente, Tolstói fue pionero antes que los modernistas oficiales). Eso no significa un retorno de la anticuada crítica biográfica, ya que los diarios y testimonios que confirman el diagnóstico son otro conjunto de textos que añadir a los literarios. Pero las pruebas son abundantes, debido en particular a sus autoexámenes incesantes, que parecen haber sido provocados por su propio desconcierto ante ese temperamento, que entendía como algo más significativo que un mero rasgo de carácter.

Vale la pena comparar una forma «modernista» más intensa de esa mutabilidad en la música de Gustav Mahler, que al principio parece enfrentarnos a una simple oposición entre agitación y calma; pero esta dependerá, a su vez, de la variedad de formas que puede adoptar la agitación: noble-heroica, neurótica, anticipatoria, cargada de ansiedad, premonitoria, eufórica, retóricamente operística, declamatoria, sublime o patológicamente sublime, mórbida, maníaca, jovial, frívola-ceremonial, etc. Cada una de ellas debe someterse momentáneamente según su dinámica, mientras que el modo de calma –siempre efímero– dará paso a un nuevo tipo de agitación. La temporalidad es agitación por su propia naturaleza, no puede permanecer en un estado de tranquilidad durante mucho tiempo, y esta siempre se abre a una nueva forma de agitación. Por eso la totalidad no se resuelve simplemente en una serie de variaciones, por eso la forma sonata no explica esta dinámica, cuya cuestión formal fundamental es la de cómo esa alternancia incesante de alto a bajo, de sombrío a etéreo, puede concluir, y en qué clave (y, en cuanto a Mahler, se recordará que el diagnóstico de Freud se basaba en los recuerdos de infancia del compositor, en la agitación que suscitaban en él las violentas disputas de sus padres, cuando al encerrarse en el baño oía al mismo tiempo el ineludible sonido de la zanfoña en la calle).

Podemos entonces yuxtaponer dos valoraciones de esa inquietud libidinal en sus dos extremos: una anticipación utópica y un diagnóstico clínico. En uno de los polos se encuentra la inclusión de Fourier de la «pasión de las mariposas» como uno de los tres impulsos fundamentales de la naturaleza humana, cuya armoniosa combinación debe fundamentar las instituciones de una sociedad utópica. La pasión de la mariposa es el movimiento incesante de un interés a otro, de una actividad a otra. Dejemos a Roland Barthes enunciar las dimensiones y usos utópicos de esa distracción existencial:

La Variante (ou Alternante, ou Papillonne) est un besoin de variété périodique (changer d'occupation, de plaisir, toutes les

deux heures); c'est, si l'on veut, la disposition du sujet qui n'investit pas d'une façon stable dans le «bon objet»: passion dont la figure mythique serait Don Juan: individus qui changent sans cesse de métiers, de manies, d'amours, de désirs, dragueurs impénitents, infidèles, renégats, sujets à «humeurs», etc.: passion méprisée en Civilisation, mais que Fourier place très haut: c'est elle qui permet de parcourir rapidement beaucoup de passions à la fois, et telle une main agile sur un clavier multiple, de faire vibrer harmonieusement (c'est le cas de le dire) la grande âme intégrale; agent de transition universelle, elle anime ce genre de bonheur attribué aux sybarites parisiens, l'art de vivre si bien et si vite, la variété et l'enchaînement des plaisirs, la rapidité du mouvement (on se rappelle que pour Fourier le mode de vie de la classe possédante est le modèle même du bonheur).

La Variante (o Alternante, o Mariposa) es una necesidad de variedad periódica (cambio de ocupación, de placer, cada dos horas); es, si se quiere, la pasión del sujeto que no se invierte de manera estable en el «buen objeto», pasión cuya figura mítica sería Don Juan: individuos que cambian sin cesar de oficios, manías, amores, deseos, mujeriegos impenitentes, infieles, renegados, sujetos a «humores», etc.; pasión despreciada en Civilización, pero que Fourier sitúa en un puesto muy alto: es ella la que permite recorrer rápidamente muchas pasiones a la vez y, como una mano ágil sobre un teclado múltiple, hacer vibrar armoniosamente (es el momento adecuado para decirlo) la gran alma integral; agente de transición universal, anima ese género de dicha atribuido a los sibaritas parisienses, el arte de vivir tan bien y tan rápido, la variedad y el encadenamiento de los placeres, la rapidez del movimiento (recordemos que para Fourier el modo de vida de la clase poseedora es el modelo mismo de la dicha)[10].

La versión clínica de todo esto es el síndrome denominado Trastorno de Déficit de Atención, cuyos síntomas son bien conocidos[11]: se sabe ahora que nombrar un conjunto de rasgos

de ese tipo es también una construcción de la propia enfermedad, es decir, la introducción de una nueva enfermedad que en realidad no existía como tal antes del nombre. En una época de autodiagnóstico, el nombre sirve entonces para inducir al sujeto a una mayor introspección y, como consecuencia, al «descubrimiento» de nuevas y más ricas evidencias de su existencia. La semiótica del proceso, y la crítica de la clínica médica que implica, son de importancia sólo en la medida en que completan una unión dialéctica de opuestos con la productividad de un sujeto inconsciente de la designación médica reificadora, y en particular de la sintomatología negativa de los frecuentes episodios de aburrimiento y pérdida de interés de los que el «flujo de conciencia» de ese sujeto se verá necesariamente plagado.

En el caso de Tolstói, no sólo son dignas de mención las dudas sobre sí mismo y la evanescencia de proyectos y compromisos (el abandono de las primeras obras apenas iniciadas, su propio alejamiento de la literatura), sino también rasgos que a primera vista parecerían positivos, en particular la multiplicidad de personajes de Guerra y paz y también la brevedad de sus múltiples capítulos y episodios (podríamos recordar aquí la extraordinaria caracterización de Wagner por Nietzsche como miniaturista)[12]. ¿No son estas también marcas del temperamento voluble de Tolstói, de su necesidad de constante distracción y variación, de su impaciencia con este o aquel personaje individual y su interés casi inmediato en pasar a otro, por el momento más absorbente? La multiplicidad de caracteres, entonces, la variedad de personajes ficticios (y sus situaciones), que atraen a su vez la atención de Tolstói… la variedad externa aparece, así, como correlato exacto de sus cambios de humor subjetivos, o lo que he llamado continuo de afectos, que hemos podido observar dentro de las escenas individuales y atribuidos a cada uno de los personajes individuales. Es también, por supuesto, el polo opuesto de esa tensión estructural que venimos atribuyendo al realismo y a su construcción. La expansión y el despliegue del afecto en una gama de estados de ánimo es lo que da coherencia a la escena, la conciencia intemporal o existencial

al unísono con su exhibición (y su lectura); mientras que la multiplicidad de personajes –cada uno con un nombre y una historia o destino potencial, y todos definidos y marcados de algún modo por ese destino verdaderamente externo que es la guerra y la propia historia –constituye el relato como tal, el continuo temporal, el pasado-presente-futuro de la fábula (en contraposición al sujeto) de la novela realista.

Pero ahora tenemos que aplicar un enfoque más cercano a la producción por Tolstói de sus personajes. (Una premisa de este estudio es que en él se halla en fermento una minuciosa merma de los protagonistas en favor de personajes secundarios, como veremos en el siguiente capítulo. Pero es el modo en que se lleva a cabo esa operación lo que ahora requiere su propia teorización). Primero podemos observar la externalidad física de su caracterización, incluso (o quizá debería decir especialmente) en los principales protagonistas, Pierre y Natasha. Debemos primero recordar el análisis de Eijenbaum del retrato tolstoyano como una forma prácticamente fija (heredada del siglo XVIII, otra fuente de parentesco con Stendhal), que requiere el tratamiento de tres aspectos, la psicología, la expresión verbal y la apariencia[13], en un procedimiento bastante mecánico que parece tener poco en común con el registro introspectivo de los afectos que hemos comentado en la discusión del príncipe Andréi. Todos estos atributos de un personaje parecen objetivar su figura y, de hecho, cosificarla hasta el punto en que esperamos que permanezca fija en su exterioridad y radicalmente distinta de cualquier primer o tercer «punto de vista». Evidentemente, el «rasgo unívoco» [trait unaire] de Lacan (los ojos azules de Dolójov, la alegría infantil de Natasha, el labio superior de la «pequeña princesa», las lentes de Pierre; Nikolái y Boris son a este respecto mucho menos descollantes) puede proporcionar un puente entre la descripción fisonómica y el estado interior. Pero en su mayoría esas descripciones parecen subrayar meramente la arbitrariedad de lo corpóreo o, mejor aún, su contingencia. El truco de la descripción consiste, por supuesto, en no bloquear el carácter en cualquier fisonomía tan firmemente que el lector pudiera ser incapaz o no

estuviera dispuesto a aceptarla. Generalmente, la aceptación se mantendrá o decaerá según armonice o no la descripción externa con el carácter «interno» del personaje, en lo que es esencialmente un proceso simbólico o metafórico.

(Dicho sea de paso, parece posible que lo que aturdió a Tolstói en la escritura de sus jóvenes alumnos campesinos fuera la precisión infalible con que los niños aislaban un solo «rasgo» –fisiológico o lingüístico, un hábito o una interjección repentina– para caracterizar sus figuras imaginarias)[14].

Sin embargo, Jakobson observó que Tolstói había pasado de un modo metafórico del retrato del carácter a un modo metonímico, mientras que Eijenbaum insistía en la fragmentación esencial de los retratos de Tolstói: comentando una observación del novelista («me parece que en realidad describir a un hombre es imposible»), Eijenbaum sugería que para Tolstói «un retrato debe estar compuesto de rasgos separados, concretos, y no de atributos generales… los portadores de cualidades y rasgos humanos distintos que en su mayor parte se combinan paradójicamente»[15]. Por eso Tolstói desarrolla gradualmente un método con el que muestra a su personaje pensando o diciendo una cosa, mientras que físicamente está absorbido en otra, al parecer no relacionada (cepillando su uniforme, encendiendo un fósforo, mirando a un perro en el patio). En consecuencia, debemos entender el personaje tolstoyano no como una unidad orgánica, sino como una heterogeneidad, un mosaico de fragmentos y diferencias unidos por un cuerpo y un nombre (es decir, un pasado, un destino único, una historia específica)[16].

La forma más estricta de tal presentación (que es también toda una concepción novelística de la fenomenología de la identidad individual) aparece cuando estos rasgos no relacionados entran en oposición entre sí: eso parece ser lo que Eijenbaum quiere decir con su expresión «combinación paradójica», pero que yo me atreveré a llamar «contradicción». Aquí está el príncipe Vasili Kuraguin llamando imbéciles a sus dos hijos («Hipólito, por lo menos, es un tonto apacible, y Anatole un tonto turbulento […] añadió con una sonrisa todavía más artificial y una animación

mayor que de ordinario, al mismo tiempo que en las arrugas que rodeaban su boca se dibujó algo inesperadamente vulgar y desagradable»[17]). Y aquí está uno de los hijos en cuestión: «Le charmant Hippolyte llamaba la atención por la extraordinaria semejanza con su hermana y sobre todo porque, a pesar de esa semejanza, era asombrosamente feo»[18].

Pero eso no nos lleva todavía al corazón de la relación de Tolstói con sus personajes y en particular a su multiplicidad, que casi borra, aunque no del todo, la categoría misma de protagonismo como tal, para desazón de muchos de sus primeros lectores; otros simplemente pensaban que muchos de los personajes eran insignificantes y poco interesantes, indignos de la atención del novelista. Es a esa atención a la que debemos volver ahora, recordando que desde otra perspectiva era precisamente la tornadiza pérdida de atención de Tolstói a este o aquel personaje la que vertebraba la rápida contraposición de uno con otro (lo que Eijenbaum llamaba «paralelismo»).

Yo calificaré esa atención novelística como una especie de «narcisismo del otro», que cumple momentáneamente el mandamiento de «tratar al prójimo como a ti mismo». El yo sano (y sin necesidad de entrar en la larga tradición que exalta sobre todo la salud y la vitalidad de Tolstói[19]) incluye necesariamente una dosis «sana» de narcisismo que dicta la concesión de privilegios especiales a uno mismo (hasta el punto de la mauvaise foi), y que motiva una fascinación permanente hacia todo tipo de rasgos nuestros no necesariamente fascinantes, ni siquiera atractivos, para otras personas. Ese es el impulso [conatus] del individuo biológico que lo mantiene interesado en la vida, en la supervivencia, en la satisfacción de sus deseos e incluso de sus caprichos: la «nuda vida» de Agamben aparece en el momento en que ese narcisismo se extingue y el organismo sobrevive.

Creo que la atención de Tolstói a sus personajes, su interés en ellos, puede describirse mejor como una especie de transferencia momentánea del narcisismo a estos seres externos, cuya vitalidad le fascina durante periodos muy breves, ya sea el deleite juvenil de Natasha o la frialdad vengativa de Dólojov (que entra en

contradicción inesperadamente con su amor por su madre y su familia); en cada una de esas manifestaciones, como en tantas otras, el propio narcisismo de Tolstói se enciende por un momento. La descripción no es completa a menos que se especifique la repulsión como otra forma de esa fascinación casi carnal: porque la antipatía o la repugnancia (que también incluyen la indiferencia) también son modos en los que se puede expresar la extasiada mesmerización con el otro.

Es en ese sentido en el que no hay malvados en Tolstói (otra característica de los grandes realistas que trataremos más adelante), porque las categorías del bien y del mal son, como veremos, supervivencias de esas formas y estereotipos melodramáticos que el realismo debe necesariamente superar. Hasta Napoleón, objeto supremo de la censura de Tolstói en Guerra y paz, y tal vez el personaje que menos se beneficia de la indulgencia secreta de Tolstói, es objeto de un odio visceral y no de un juicio moral kantiano desinteresado. Sin embargo, debemos añadir aquí una matización: parte del juicio negativo sobre Napoleón es un juicio sobre la sociedad y sobre su glamurización, un juicio sobre la adoración colectiva de un héroe, similar a la vanidad y la ambición social a nivel individual. Y es cierto que la fascinación por personajes como el príncipe Vasili (cuya condición social e influencia está tan sujeta al juicio y la desaprobación como sus planes y ambiciones más materialistas) está muy influida por la ideología engañosa y rusoniana de la naturaleza y la condena de la sociedad y su artificialidad, que era uno de los mensajes y motivaciones «filosóficas» de Tolstói al escribir Guerra y paz. La repulsión es, pues, una forma de fascinación como cualquier otra; y si la práctica novelística de Tolstói se distingue en algo de la de Stendhal es en que, para este último, los personajes atenuados por su identificación con la sociedad y lo social –personajes caracterizados por «la sécheresse du cœur»– se tratan de manera diferente a los que todavía conservan una posibilidad de espontaneidad y autenticidad.

Quizá se pueda aducir un modelo algo distinto para este peculiar dinamismo: en The Transmission of Affect, Teresa

Brennan encuentra pruebas para su tesis en una anécdota relatada por Montaigne en la que un anciano extrae vitalidad de la mera presencia del joven Montaigne, «deleitando sus sentidos en mi floreciente estado de salud»[20]. Su conclusión –que el hombre más joven «encontraría así su energía mermada»– es menos relevante que el propio fenómeno, que sugiere una especie de contagio afectivo, una brillante ampliación del afecto más allá de los límites y fronteras naturales del sujeto individual, una especie de «transmisión», para usar el término de Brennan, susceptible de modificar nuestras concepciones habituales de la intersubjetividad e incluso de la propia subjetividad como algo puramente interno, privado y psicológico. Es, en todo caso, el tipo de fuerza revigorizante que atribuyo a esa relación el que detecto en la fascinación de Tolstói por sus propios personajes.

Que él mismo era consciente de ello puede corroborarse por su retorno al contenido mismo de la narración como un fenómeno afectivo de por sí. De este modo, por ejemplo, la primera aparición de la «pequeña princesa» (Lisa, la esposa del príncipe Andréi), cuyo poder radiante no se atribuye meramente a su belleza sensual (de hecho, el pasaje en cuestión viene precedido por la evocación del «defecto» en su trait unaire que hemos mencionado antes):

Era para todos un placer mirar a la bella futura mamá, llena de salud y vitalidad, capaz de soportar su estado tan fácilmente. A los viejos y a los jóvenes aburridos y taciturnos les parecía que al poco rato de estar hablando con ella también ellos adquirían tales cualidades. Cualquiera que le hablara y viera a cada palabra su sonrisa jovial y los resplandecientes dientes se consideraría particularmente ingenioso aquel día[21].

Así hemos completado el circuito, y de la homología entre el continuo afectivo y la multiplicidad de personajes volvemos a las formas en que esa multiplicidad alimenta el poder del afecto tanto en su contenido como en su forma, y en la que ambos desarrollos enriquecen el escenario de la conciencia narrativa y

los destinos y continuidades del pasado / presente / futuro hasta el punto de llevar el realismo a sus límites, hasta amenazar con su disolución definitiva, de la misma manera en que estiran los propios límites del sujeto individual y la «identidad personal».

Tal vez, a la luz de lo que se ha discutido aquí, podría ser el momento de inventar una forma diferente de leer a Tolstói, algo más íntimo para sustituir (al menos durante un tiempo) los interludios orquestales de la epopeya con la que está estereotípicamente asociado. Pero, como cronista de guerra, Tolstói fue quizá más original en su novella póstuma Hadji Murad, que trata de la guerra de guerrillas que él mismo conoció en lo que hoy es Chechenia. Como novela de guerra moderna, La Débacle es seguramente un logro mayor que Guerra y paz, cuyos frescos militares provienen, en cualquier caso, del episodio sobre Waterloo de Stendhal, algo que el propio Tolstói admitiría fácilmente.

Es en lo que hace al afecto, ya sea registrado en soledad o en las relaciones interpersonales, en lo que Tolstói es seguramente inigualable. Y quizá, si es cierto que las máximas de La Rochefoucauld son en realidad novelas en miniatura, podríamos invertir este «género», no con un propósito de clasificación literaria, sino para nuevos modelos de singularidad. En cualquier caso, tales anotaciones[22] no pueden sino tener sus efectos sobre categorías más antiguas referentes al carácter y a la interacción narrada; y ahora atenderemos a otro corpus de ese tipo, tan saturado de personajes nombrados como el de Tolstói, pero tan distintos en su desarrollo y tan cargados de consecuencias para la evolución del realismo como los de este.

[1] Boris Eijenbaum, Лев Толстой: шестидесятые годы, trad. al inglés por Duffield White como [B. Eikhenbaum], Tolstoi in the Sixties, Ann Arbor, Ardis, 1982, p. 135: «La novela histórica fue elegida precisamente con la intención de que fuera antihistórica». Los otros dos volúmenes, Лев Толстой: пятидесятые годы [The Young Tolstoi, Ardis, 1972] y Лев Толстой: семиидесятые годы [Tolstoi in the Seventies, Ardis, 1982], son igualmente valiosos y

se cuentan entre los estudios literarios y biográficos de Tolstói más perspicaces que se hayan escrito nunca. Analizo el lugar de Guerra y paz en la tradición de la novela histórica más adelante, en el capítulo «¿Es todavía posible hoy la novela histórica?» (infra).

[2] V. I. Lenin, «León Tolstói, espejo de la Revolución Rusa», en Obras Completas, vol. XV, pp. 213-219, Madrid, Akal, 1977. Véase también el estudio de Pierre Macherey sobre ese ensayo en su Pour une théorie de la production littéraire, París, Maspéro, 1966.

[3] Para las referencias al número de página dadas en el texto, uso la Norton Critical Edition de Guerra y paz, en la traducción al inglés de Louise y Aylmer Maude, ed. de G. Gibian (Nueva York, Norton, 1966). El capítulo 6 del Libro Segundo se halla en las pp. 158-162 [ed. cast.: Libro Segundo, Segunda Parte, cap. IX de la edición de la editorial El Aleph (Barcelona, 2010; trad. de Lydia Kúper)].

[4] B. Eikhenbaum, Tolstoi in the Sixties, cit., p. 105.

[5] Véase el capítulo 1 de este libro.

[6] La Chartreuse de Parme, París, Cluny, 1950, p. 165: «La idea del privilegio había secado esa planta, siempre tan delicada, que se llama felicidad» [ed. cast. cit.: La Cartuja de Parma, Barcelona, Austral (Planeta), 2003].

[7] Boris Eikhenbaum, The Young Tolstoi, cit., p. 84.

[8] Esta es probablemente una de las principales razones de la famosa caracterización por James de las grandes novelas rusas (y otras) como «monstruos grandes, ambiguos y flácidos»: «Art of the Novel», en Henry James, Literary Criticism, Volume II: European Writers; New York Edition, Nueva York, Library of America, 1984, p. 84 (Prefacio a The Tragic Muse).

[9] Véase su ensayo sobre Schiller, «Zur Ästhetik Schillers», en G. Lukács, Probleme der Ästhetik, Berlín, Luchterhand, 1969.

[10] Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, París, Seuil, 1980, pp. 106-107 [ed. cast.: Sade, Loyola, Fourier, trad. de Néstor Leal, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 109-110].

[11] Como sugiere el Manual de diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales, catorce características constituyen el criterio para un diagnóstico clínico oficial, de las cuales ocho son suficientes. Cito tres que parecen típicas: «los estímulos ajenos a la tarea son abundantes y fácilmente influyentes; mantener la atención en una sola tarea o actividad es difícil; con frecuencia se salta de una actividad a otra, sin completar la primera». Thom Hartmann, Attention Deficit Disorder: A Different Perception, Grass Valley (Calif.), Underwood Books, 1997, p. 11. Al lector le resultará fácil cuadrar esa descripción con un retrato «característico» del príncipe Andréi: «Al hablar así, el príncipe Andréi se parecía aún menos al Bolkonski de antes, arrellanado en los sillones de Anna Pávlovna, diciendo, entre dientes y con los ojos entornados, frases en francés. Ahora cada músculo de su enjuto rostro vibraba de nerviosa agitación y los ojos, antes apáticos e indiferentes, irradiaban vivísima luz. Era evidente que cuanto más displicente parecía en su vida cotidiana, mayor energía mostraba en los momentos de irritación». (Libro primero, Primera parte, cap. 6.)

[12] Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem (1888), E-Text nietzschesource.org [ed. cast.: El caso Wagner. Un problema para los amantes de la música, en Nietzsche contra Wagner, trad. de J. L. Arántegui, Madrid, Siruela, 2002].

[13] B. Eikhenbaum, The Young Tolstoi, cit., p. 37.

[14] «¿Deberíamos enseñar a los niños campesinos a escribir, o deberían enseñarnos ellos?», León Tolstói, en Alan Pinch y Michael Armstrong (eds.), Tolstoy on Education, Londres, Athlone Press, 1982, pp. 222-270.

[15] B. Eikhenbaum, The Young Tolstoi, cit., p. 34.

[16] Es de lamentar que un crítico tan profundo y sutilmente intuitivo de Tolstói como Boris Eijenbaum, en quien cualquier estudioso de Tolstói debe confiar tanto como yo aquí, encontrara el personaje de Natasha improbable y poco convincente cuando pasa de la adolescencia a la madurez en el epílogo (además, llama «ejemplarizante, tendenciosa [...] la parte doméstica, familiar de

la novela de Tolstói» [Tolstoi in the Sixties, cit., p. 149]). Aquí el método biográfico lo desvía, ya que encuentra diferentes modelos ocultos en cada una de esas etapas, cuyas inesperadas transformaciones calificaría Proust, más adelante, como uno de sus temas y efectos fundamentales. Sin embargo, los cambios caracterológicos a lo largo del tiempo revelan el mismo fenómeno de disonancia que se encuentra en las escenas individuales y traicionan la profunda impersonalidad que Tolstói ha descubierto bajo la variabilidad superficial del carácter, el temperamento y, de hecho, el estado de ánimo y el afecto.

[17] Guerra y paz, Libro Primero, Primera Parte, cap. I de la edición de El Aleph citada.

[18] Ibid., cap. III.

[19] Véase especialmente Thomas Mann, «Dostoevsky – in Moderation», en The Short Novels of Dostoevsky, Nueva York, Dial, 1945, p. vii: «Los divinos y los afortunados, los hijos de la naturaleza en su exaltada simplicidad y su exuberante salud» (refiriéndose a Goethe y Tolstói, que había contrastado con la debilidad y enfermedad de Nietzsche y Dostoyevski en un ensayo anterior).

[20] Teresa Brennan, The Transmission of Affect, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 16; del mismo modo, tal vez, el envejecido Goethe encontraba aliento en la mera existencia del joven y rebelde Byron.

[21] Lev Tolstói, Guerra y paz, Libro Primero, Primera Parte, cap. II de la edición de El Aleph.

[22] No puedo resistirme a citar una evocación miniaturista del afecto en la atracción de Natasha hacia Kuraguin (o, mejor dicho, su sensación de que Kuraguin se sentía atraído por ella); Guerra y paz, Libro Segundo, Quinta parte, cap. X de la edición de El Aleph:

—¿Sabe, condesa –dijo como si hablase con una vieja amiga–, que organizamos un baile de máscaras? Debería venir; será divertidísimo. Nos reunimos en casa de los Arjárov. Se lo ruego de veras, venga.

Anatole, mientras tanto, no separaba los ojos sonrientes del rostro, del cuello y de los desnudos brazos de Natasha, quien sabía que la admiraba, y eso producía en ella una sensación agradable; pero no podía explicarse por qué se sentía violenta y cohibida en su presencia. Cuando no lo miraba, sentía que él tenía los ojos puestos en sus hombros y, sin darse cuenta, procuraba interceptar su mirada para que Anatole desviara la vista a su rostro. Pero cuando lo miraba a los ojos, advertía con miedo que entre ellos no había esa barrera de pudor que siempre existía entre ella y los demás hombres. Sin saber por qué, a los cinco minutos Natasha se sentía terriblemente próxima a ese hombre. Cuando se volvía, siempre tenía miedo a que él sujetase por detrás su brazo o la besara en el cuello. Conversaban sobre las cosas más superficiales y Natasha sentía cada vez más aquella intimidad que no había conocido con ningún otro hombre. Miraba a Elena y a su padre, como preguntándoles qué significaba aquel fenómeno; pero Elena estaba abstraída en la conversación con cierto general y no contestó a su mirada; y los ojos de su padre no le dijeron más de lo que decían siempre: «¿Estás contenta? Pues eso me alegra».

V

Pérez Galdós, o la decadencia del protagonismo

Si Zola es el Wagner del realismo decimonónico (y George Eliot quizá su Brahms), entonces Benito Pérez Galdós es su Shakespeare, o al menos el Shakespeare de las últimas comedias y romances. La ausencia de Galdós de la lista convencional de los «grandes realistas» del siglo XIX –incluso de una que se limitara a Europa– es más que un crimen, es un error que limita y deforma gravemente nuestra imagen de ese discurso y sus posibilidades. Al manifestarse al final de la tradición, disfrutó de la gran fortuna de la coyuntura histórica, no sólo porque todo estaba aún por decir sobre el mundo burgués que nacía con retraso en la España del siglo XIX y sobre Madrid como la última gran metrópoli europea; también heredó, plenamente desarrolladas, todas las innovaciones novelísticas e instrumentos de representación que, desde Balzac, un siglo de novelistas había labrado a la perfección. A su inmensa serie de novelas históricas –los Episodios Nacionales– se añadieron durante las décadas de 1880 y 1890 las prodigiosas Novelas Contemporáneas, a la altura de La Comédie humaine o Les Rougon-Macquart.

El Madrid de Galdós está tan lleno de misterio como el París de Balzac, y su receptividad es tan abierta a todos los niveles de la vida social como a las corrientes intelectuales de las últimas décadas del siglo. Lleno de curiosidad por los sirvientes y de simpatía por las mujeres de todas las clases (permaneció soltero durante toda su vida, como practicante característico de lo que Jean Borie llamó una vez «la littérature des célibataires»[1]), tan explorador de las profundidades inferiores como Dickens, tan comprensivo hacia los jóvenes ambiciosos, pero también hacia los

holgazanes, como el propio Balzac; tan alerta a las vibraciones de la guerra civil y de la tensión política como Stendhal; tan irónico como Thomas Mann; tan chismoso como Proust; tan familiar con el terreno urbano y las calles de la ciudad como Joyce; tan prolífico como Trollope, sintió las vigorizantes influencias del naturalismo francés y la espiritualidad rusa como ampliaciones de su visión de forastero (provenía de las islas Canarias) de la prosperidad de la España burguesa, cuya revolución de 1868 evitó las convulsiones de la reunificación alemana o italiana, así como los nacionalismos militantes de la Europa oriental, mucho antes de que 1898 proyectara una lúgubre sombra sobre el destino español. Como en el caso de Dostoyevski, su vocación se despertó al leer Eugenia Grandet; tradujo al castellano Los papeles póstumos del Club Pickwick y más adelante, afectado por la pérdida de visión, presidió junto a Pablo Iglesias la coalición republicano-socialista; en 1914 obtuvo su último escaño en el Senado. Su visión moralizadora y mundana no carece de cierto parecido con la sentenciosidad de George Eliot.

Mi argumentación cobrará una forma bastante diferente a la tensión entre las dos temporalidades –entre la trama y la conciencia, o entre contar y mostrar– que pudimos percibir en el surgimiento del afecto. Ahora abordaré la cuestión del sistema de protagonistas como tal, organizado en torno al prodigioso «método» balzaquiano del «retour des personnages», en el punto en que Galdós (como Faulkner más tarde) se dio cuenta de que tenía todo un mundo novelístico que administrar, y no sólo uno o dos episodios locales que registrar. Sin embargo, lo que voy a mostrar es que los efectos de esa organización serial en Galdós son muy diferentes a sus consecuencias en La Comédie humaine, donde en principio hasta los personajes más nimios tienen derecho a convertirse en protagonistas de sus propias novelas separadas. En Galdós, por el contrario, constataremos lo que llamaré un deterioro del protagonismo, un desplazamiento de los héroes y heroínas putativos hacia el trasfondo, mientras el primer plano es ocupado cada vez más por personajes secundarios cuyas historias (y «destinos») pudieron haber sido antes digresiones,

pero que ahora colonizan y se apropian de la novela por sí mismos. Claramente cualquier discusión de los personajes secundarios tendrá que referirse a una de las más importantes contribuciones al estudio de la novela en los últimos años, a saber, The One vs. the Many, de Alex Woloch[2]; de hecho, quiero historizar en lo que sigue sus hallazgos, y afirmar una tendencia histórica en la relación de esos grupos entre sí; o, con otras palabras, una modificación estructural del sistema de personajes que es necesariamente parte integral de la narrativa como tal (y que también puede conocer reconfiguraciones individuales a manos de novelistas estilísticamente originales, deslindados de la importante tendencia estructural que tengo en mente aquí).

Pero comencemos con una abigarrada multitud: se aloja en un enorme edificio cerca del centro de Madrid, un palacio con 2.800 habitaciones (Versalles sólo tiene 700), que alberga a la Reina, Isabel II, pero también ofrece apartamentos privados y habitaciones para parásitos de la corte, desde burgueses privilegiados hasta parientes aristocráticos de diversa condición. Este fascinante espacio social, aunque inmensamente mayor y más variado, podría merecer comparación con el edificio de apartamentos de Zola en Pot-Bouille, salvo que aquí la línea de visión de Galdós se interrumpirá en una sola habitación: la de una mujer bastante atolondrada que se cree distinguida y siente una manía por el consumo, especialmente de ropa y costosos complementos. Está casada con un estirado burócrata que tiene un hobby, el cual es extremadamente tacaño, empeñado en evitar no sólo los gastos innecesarios, sino también, si es posible, los más necesarios; y sin embargo su afición es curiosa, artesanal: la confección de cuadros con cabello humano (evidentemente, una actividad artística reconocida en el siglo XIX, sobre la que nos gustaría saber más[3]; Galdós no suele insertar tales figuras artesanales, alegóricas o no, en su elenco de personajes). En cualquier caso, se trata de una excentricidad del tipo asociado con los Grandes Detectives del periodo; y es característico de los rasgos distintivos que separan a los personajes secundarios de los protagonistas, recordándonos la extraordinaria observación de

Woloch: «Dos estados existenciales se hallan tras los dos extremos más abundantes de los personajes secundarios en la novela del siglo XIX: el obrero y el excéntrico, el personaje plano que se reduce a un solo uso funcional dentro de la narración, y el personaje fragmentario que desempeña un papel disruptivo y de oposición dentro de la trama»[4]. La tacañería de Bringas es funcional y se requiere para llevar a un clímax la catástrofe de la deuda; su excentricidad, en cambio, lo marca como individuo por derecho propio, aunque se trate de una individualidad constitutivamente menor, sin ningún interés particular para nosotros.

Su esposa, sin embargo (la novela se titula La de Bringas [1884]), es a todos los efectos la protagonista de esa novela: a través de su punto de vista y de su drama entramos en contacto con una corriente constante de figuras menores, desde una princesa complaciente, pasando por varios amigos y pretendientes curiosamente tímidos, además de las habituales doncellas y funcionarios, hasta llegar finalmente al infame usurero Torquemada, en cuyas manos acaba cayendo, y al que, como veremos, Galdós dedicó nada menos que cuatro novelas por derecho propio. A lo largo de esta búsqueda cada vez más desesperada, nos vemos sometidos sin piedad al monólogo interior de esa estúpida mujer, a la que Galdós ventriloquiza con un ingenio que hace deliciosa al lector esa intolerable corriente de lenguaje. Debe observarse que, como todos los grandes realistas, Galdós es un gran imitador, que no sólo acuña acentos únicos de auténtico diálogo, sino que también inventa la tonalidad en la que deben oírse los pensamientos de sus personajes, como en una partitura musical.

Una de las características, de hecho, que distingue a Galdós (y a muchos otros novelistas de finales del siglo XIX) de los primeros novelistas de principios de siglo es la agudeza, el espíritu y el ingenio del diálogo de sus personajes. En parte, esto resulta claramente del imperceptible cambio de atención del lector desde la línea del argumento hasta la inmediatez de los encuentros entre los personajes; pero también de la atención al sonido y

timbre de la voz hablada, que se refleja en el intento de captar acentos y dialectos (como en las primeras obras de George Eliot), y que enfatiza el valor unido a la entonación personal como tal, al sonido único que es en lo sucesivo, en el ámbito del afecto, el sonido del cuerpo individual. La transmisión de información sobre el desarrollo de la trama ya no es la función principal de la voz, sino más bien sus cualidades en el presente del tiempo.

Las piezas teatrales no son prosa, observó una vez Gore Vidal: la consecuencia es que el diálogo, evidentemente no poético en ningún sentido negativo o regresivo, tiene ahora una sustancia y una densidad propias, distintas del tejido de la prosa que lo rodea. Joyce, por su parte, describía melancólicamente a los personajes de Ulises como «los últimos grandes conversadores». Algo de eso está también involucrado en esa promoción del discurso y su registro: y en el caso de Galdós está claro – sus personajes son conversadores por excelencia, les encanta hablar, y no sólo contar chismes, sino expresarse volublemente con ocasión no sólo de cada sentimiento, sino de cada acontecimiento [en cast. en el original], es decir, que es su discurso lo que transforma cada momento en un acontecimiento. Nada es demasiado pequeño para que no merezca el ejercicio de una opinión abundante; y el deleite de las novelas de Galdós es esta inagotabilidad de la palabra hablada (hasta en el monólogo interior) provocada por la nueva primacía del afecto en el reino de las voces y sus cuerpos[5].

Pero me arriesgaré a suponer que tal mimetismo se cumple particularmente –en todos los novelistas de ideas afines con los que tenemos que ver aquí– en el caso de personajes menores, más que en el de los principales protagonistas: el lenguaje de estos últimos es el del drama poético o la tragedia, una expresividad que exige un escenario y un público, como en Corneille o en la ópera; de otro modo, la empatía y la identificación del lector (sean estas lo que sean) bastan para inducirnos a perdernos en el protagonista (si es eso lo que hacemos). Su vida interior no debe estar marcada ni personalizada; no se les puede permitir convertirse en otro para nosotros ni ser visibles desde fuera. Lo que se requiere para ellos es nuestra vieja amiga, la conciencia

impersonal, el presente eterno de una conciencia anónima y puramente formal sin contenido.

Pero en el mundo de los personajes secundarios la ironía ocupa de nuevo su lugar: el movimiento fuera del punto de vista del observador de la alteridad y de la regresión, la combinación paradójica de la distancia exterior e interior que conduce al juicio externo del récit a sostener la experiencia interna del presente temporal. Evidentemente, la novela presenta en general una combinación de ambas perspectivas, y como tal la ironía siempre es estructuralmente posible (como a menudo en el Bildungsroman, donde juega con la ingenuidad del protagonista inexperto); pero es erróneo convertir la ironía en el bloque fundamental de la forma como tal, como trató de hacer Henry James. Sin embargo, la perspectiva parece exigir un mayor compromiso por parte del novelista, como demostró Wayne Booth: un juicio último, que puede ir desde lo brutal hasta lo indulgente, pero que en Galdós adopta la forma de una permisividad que puede intensificarse hasta una indiferencia glacial, cuando el personaje que es su objeto acaba destruyéndose irresmisiblemente.

Lo que he querido subrayar aquí, pero sólo presuponiéndolo, es que de hecho «la de Bringas» no es un protagonista en absoluto: es sobre todo un personaje menor al que se ha permitido inexplicablemente convertirse en el centro de una novela por derecho propio[6]. Esa novela no es un récit, pero cabría imaginarla como tal, en la forma del cotilleo relatado por otros personajes de otras novelas de la serie. ¿Podría de algún modo servir de alegoría el tema de tal narración, y convertir la deuda, el consumismo sin sentido y la prodigalidad en obsesión y castigo, como lo hizo con frecuencia Balzac? Con otras palabras, ¿podemos dotar a una historia como esta del tipo de importancia reservado hasta ahora para los verdaderos protagonistas, redimiendo así autor y forma y restaurando su dignidad y estatus?[7]. Supongo que tales ejercicios narrativos son admisibles en el contexto de una producción literaria enorme, en la que cada uno de ellos representa otra actuación virtuosa de su ahora famoso autor. Sin

embargo, en circunstancias normales, ese tipo de reacción sólo tendría sentido cuando un producto más ligero o más ocasional de ese tipo se sitúa junto a las producciones verdaderamente centrales o principales con las que la comparamos: las obras maestras narrativas para las cuales este episodio puede verse como preparación o calentamiento. El problema es que en el inmenso corpus de Galdós no hay grandes novelas.

Soy consciente de que decir esto sobre uno de los grandes clásicos españoles es escandaloso (pero siempre queda Cervantes, después de todo, cuyo ethos es, por supuesto, omnipresente en Galdós, como en tantos autores de la tradición española). Por otra parte, uno se arriesga a quedar como un ignorante, dada la existencia de Fortunata y Jacinta, la novela más larga de Galdós y para muchos su obra maestra; pero, como ha observado Stephen Gilman (y es reconocido en todas partes como una de las autoridades fundamentales en la materia), Fortunata y Jacinta no es en realidad una novela, sino cuatro[8]; lo que rebaja cada una de ellas a la longitud estándar de lo que uno no querría llamar una novella en la producción de Galdós. Sin embargo, como sugiere el propio título, esta parece ciertamente tener protagonistas, y será pues adecuado que pongamos a prueba nuestra hipótesis frente a un texto tan monumental.

Es la historia de un matrimonio feliz, un «matrimonio perfecto», como dicen, que sólo afronta dos problemas aparentemente menores que debe superar antes de desvanecerse en ese estado no narrativo que el famoso dictamen de Tolstói parece predecir. Por un lado, la perfecta esposa, Jacinta, no puede tener hijos; por otro, el quizá menos que perfecto marido, Juanito, aun sin estar en absoluto insatisfecho con su esposa, también conoce un segundo amor –o tal vez sería mejor llamarlo amour– con una chica de clase baja (Fortunata) que le da un hijo. Después de muchas peripecias, la novela se resolverá con el retorno al equilibrio alcanzado mediante un intercambio: Jacinta adoptará al hijo de Fortunata como suyo, y Fortunata se convertirá en una especie de santa e irá al cielo.

¿Pero hay algún interés en contar otra vez esa historia inmemorial, o en ensayar su restauración del orden, ahora estructuralista? El fatal encuentro del macho de clase alta con la hembra de clase baja está siempre lleno, evidentemente, de promesas sociológicas: pero la simpatía de Galdós hacia las mujeres es omnipresente y lo dispensa de la sospecha de sesgo machista. Lo más significativo desde el punto de vista de la construcción del argumento es su alejamiento gradual del drama convencional del triángulo amoroso (o la novela de adulterio). La única forma, en efecto, de que la joven familia Santa Cruz conozca otro tipo de relato o récit es por la circunstancia de la esterilidad; su matrimonio es rápidamente despachado en las primeras páginas, y ambos retroceden, dejando el primer plano a Jacinta y su entorno.

Por otra parte, esas páginas están llenas de personajes secundarios de todo tipo; numerosos conocidos de la familia y compañeros de colegio de Juanito, por ejemplo, que dan o podrían dar lugar a otras tantas novelas de Galdós. Entre ellos podemos destacar al menos una figura estelar, la notable filántropa y fundadora de un hospicio monumental para mujeres caídas, Guillermina; y más tarde el esposo de Fortunata, el desgraciado Maximiliano Rubín, junto con su tía la usurera (y amiga de Torquemada) y su hermano el sacerdote; el patrón de Maximiliano (que es un farmacéutico); la antigua cómplice de Fortunata en un crimen, la aterradora Mauricia la Dura, y su consejero más respetable, Evaristo Feijoo; y muchos más, sin excluir al propio narrador, que resulta ser otro lejano conocido de Juanito. Mediante una prestidigitación el antiguo «narrador omnisciente» se transforma, por un toque de varita mágica, en otro personaje menor (no muy diferente del que aparece por primera y última vez en la primera página de Madame Bovary); nada es más apropiadamente emblemático para nuestros propósitos aquí. Henry James –él mismo un personaje menor en la vida real, oyente y observador, voyeur y chismoso, ansioso receptor de rumores y cuentos de todo tipo (¡preferiblemente

utilizables!)–, se habría indignado al asignársele una posición tan humillante.

El lector habrá percibido que estamos avanzando hacia una importante afirmación, ¡en concreto que la propia Fortunata es un personaje secundario! A pesar de la desproporcionada atención que recibe en la novela (sobre lo que se podría afirmar igualmente, sensu contrario, que ella misma se convierte en protagonista, desplazando tanto a Jacinta como a Juanito a roles menores adventicios), a ella se aferran las marcas y cicatrices del protagonismo del relato: estamos interesados en el desarrollo de su conciencia (como de tantos otros intérpretes moralizadores), pero desde el exterior, como una de las protegidas de Guillermina, y no como un verdadero centro de conciencia. La «otra mujer» es siempre un personaje secundario: en la novela de adulterio es la esposa (culpable u ofendida) la que arrebata el protagonismo al marido, al varón. Es capaz de combinar el destino de víctima al que la destina el relato con la conciencia central de la figura principal, obteniendo así (por un tiempo) la posibilidad de autenticidad que ya hemos comentado. Pero el objeto de la infidelidad del marido (o de ella misma) es un mero pretexto, y la atención extraordinaria que recibe aquí tiene un paradigma prefabricado al que acogerse, de modo que la historia de Fortunata atraviesa toda una serie de discontinuidades genéricas en su camino hacia la beatitud (¡otro paradigma narrativo!).

¿Podemos hablar, en un caso tan ilustre como este, de digresión narrativa? Lo que está claro es que Galdós se ve fácilmente distraído por sus personajes menores, algo en lo que se parece mucho a Tolstói; y nos sentimos tentados a aplicarle la misma caracterización que ofrecimos del novelista ruso –la de un «narcisismo del otro»–, salvo que Galdós es tan abnegado que difícilmente le cuadra la propia idea del narcisismo. Tal vez sería mejor preguntarse si no aprovecha la oportunidad para vivir en cada uno de sus personajes, mayor o menor, y así poblar, como «el amigo Manso», una vida de algún modo póstuma.

En cualquier caso, en lo que se refiere a los desarrollos formales, se pueden mencionar algunos contextos sociológicos

obvios. Podemos, por ejemplo, sugerir la hipótesis de que el contenido de Galdós, la materia prima social a su disposición, genera un compromiso incómodo entre el individualismo atomizado de las sociedades más plenamente burguesas, con sus familias nucleares, y las huellas más arcaicas de los antiguos clanes y castas feudales.

La población de las novelas de Galdós está en efecto organizada en hogares, una categoría ambigua que no conserva los celos sangrientos de los clanes más antiguos, pero que no es tampoco puramente familiar, en el sentido de alguna familia extensa posterior. Esos hogares incluyen en gran medida a los sirvientes[9], que a menudo suponen el primer acercamiento de los novelistas burgueses a las clases bajas; incluyen a otras familias que circulan en su órbita, a veces subordinadas de algún modo a la familia central por su gravedad –en el caso de Fortunata y Jacinta, la familia Santa Cruz (y esa distribución del peso social incluye la asociación de las dos familias de marido y mujer)–; aluden brevemente a «conexiones» menos frecuentes de tipo político y social, y finalmente a esos personajes que incluiré bajo la rúbrica de «amigos de la familia», sin parentesco real pero que comparten la mesa, realizan todo tipo de favores y servicios, y a menudo operan, con sus conocimientos convencionales, como reparadores a un nivel más social que técnico. Así es como, al comienzo mismo de ese inmenso viaje que es Fortunata y Jacinta, inmediatamente después de una presentación del protagonista y de sus amigos estudiantiles, y luego de un bosquejo de la propia familia, de repente una sola figura absorbe nuestra atención en un retrato brillante y detallado: es Estupiñá, el «amigo de la familia». Introducido oblicuamente, rápidamente se nos cuenta toda su vida y luego, en el inicio de un nuevo capítulo, es el propio novelista quien se encarga de presentárnoslo: «Cuando conocí personalmente a este insigne hijo de Madrid andaba ya al ras con los sesenta años, pero los llevaba muy bien»[10].

El llamado Estupiñá debía de ser indispensable en todas las tertulias de tiendas, porque cuando no iba a la de Arnáiz todo se

volvía preguntar: «Y Plácido, ¿qué es de él?». Cuando entraba le recibían con exclamaciones de alegría, pues con su sola presencia animaba la conversación. En 1871 conocí a este hombre, que fundaba su vanidad en haber visto toda la historia de España en el presente siglo. Había venido al mundo en 1803, y se llamaba hermano de fecha de Mesonero Romanos, por haber nacido, como este, el 19 de julio del citado año. Una sola frase suya probará su inmenso saber en esta historia viva que se aprende con los ojos: «Vi a José I como le estoy viendo a usted ahora». Y parecía que se relamía de gusto cuando le preguntaban: «¿Vio usted al duque de Angulema, a lord Wellington?...». «Pues ya lo creo.» Su contestación era siempre la misma: «Como le estoy viendo a usted». Hasta llegaba a incomodarse cuando se le interrogaba en tono dubitativo. «¡Que si vi entrar a María Cristina!... Hombre, si eso es de ayer...» Para completar su erudición ocular, hablaba del aspecto que presentaba Madrid el 1 de septiembre de 1840 como si fuera cosa de la semana pasada. Había visto morir a Canterac; ajusticiar a Merino, «nada menos que sobre el propio patíbulo», por ser él hermano de la Paz y Caridad; había visto matar a Chico...; precisamente ver no, pero oyó los tiritos, hallándose en la calle de las Velas; había visto a Fernando VII el 7 de julio cuando salió al balcón a decir a los milicianos que sacudieran a los de la Guardia; había visto a Rodil y al sargento García arengando desde otro balcón, el año 36; había visto a O'Donnell y Espartero abrazándose; a Espartero solo, saludando al pueblo; a O'Donnell solo; todo eso en un balcón; y por fin, en un balcón había visto también en fecha cercana a otro personaje diciendo a gritos que se habían acabado los Reyes. La historia que Estupiñá sabía estaba escrita en los balcones.

La biografía mercantil de este hombre es tan curiosa como sencilla. Era muy joven cuando entró de hortera en case de Arnáiz; allí sirvió muchos años, siempre bien quisto del principal por su honradez acrisolada y el grandísimo interés con que miraba todo lo concerniente al establecimiento. Y a pesar de tales prendas, Estupiñá no era un buen dependiente. Al despachar, entretenía demasiado a los parroquianos, y si le mandaban con

un recado o comisión a la Aduana, tardaba tanto en volver, que muchas veces creyó D. Bonifacio que le habían llevado preso. La singularidad de que teniendo Plácido estas mañas no pudieran los dueños de la tienda prescindir de él se explica por la ciega confianza que inspiraba, pues estando él al cuidado de la tienda y de la caja, ya podían Arnáiz y su familia echarse a dormir. Era su fidelidad tan grande como su humildad, pues ya le podían reñir y decirle cuantas perrerías quisieran sin que se incomodase. Por esto sintió mucho Arnáiz que Estupiñá dejara la casa en 1837, cuando se le antojó establecerse con los dineros de una pequeña herencia. Su principal, que le conocía bien, hacía lúgubres profecías del porvenir comercial de Plácido trabajando por su cuenta[11].

Galdós se lanza a continuación a un recuento de las múltiples actividades cotidianas de Estupiñá y sus abundantes recorridos por la ciudad. No hay condescendencia hacia ese personaje secundario o menor: España es una sociedad mucho más igualitaria socialmente que sus vecinos «avanzados» (excepto en las esferas superiores de su burguesía emergente) y Estupiñá está ahí por razones argumentales, porque es a través de él como el joven al que seguiremos llamando provisionalmente protagonista –Juanito Santa Cruz– conocerá a su segundo amor y gran heroína de la novela, Fortunata. Pienso que Galdós necesitaba el accidente y el pretexto para ese encuentro casual, pero la riqueza de su imaginación era tal que no podía dejarla sola, y que elaboró compulsivamente el eslabón necesario para ese extraordinario subalterno de la familia (de la que esta depende realmente) y en el que se alegoriza de algún modo el profundo genio de la elaboración de personajes de Galdós, pero obligado a articularlo como una relación cuasi-familiar. Estupiñá es miembro de la familia y merece toda la simpatía y buena voluntad que debemos a esta, de la que sin embargo estamos tan alejados como de una exhibición zoológica o biológica dispuesta para nosotros por la combinación galdosiana única de afecto tolerante y fría observación científica. Para Galdós, el más

inveterado y arquetípico de los solteros es también un hombre de familia y cabeza de un hogar, por exasperante que pueda ser: y su construcción de los sistemas de personajes refleja ese profundo dualismo y ambivalencia estructural (en eso, Estupiñá puede considerarse una especie de doble del propio autor: pero, como veremos, hay muchos tipos así en Galdós).

La evolución del usurero Torquemada nos ofrece una alegoría virtual de ese proceso: es el protagonista de cuatro novelas y un personaje menor en otras; es claramente un elemento fundamental en ese realismo en el que el dinero es un hecho central de la vida, desde las herencias a la condición de mendigo, desde la ansiedad por las deudas hasta la frivolidad del derrochador y la crédula admiración de la multitud hacia el acaudalado.

Pero la paradoja de esta centralidad temática es que Torquemada sigue siendo un protagonista aun cuando es técnicamente un personaje menor; y es cuando se convierte en protagonista de sus propias novelas cuando pierde ese «protagonismo», si se me permite decirlo así, y realmente se convierte en un personaje menor o plano, aunque no lo sea en apariencia. De hecho, el propio Galdós parece haber cobrado conciencia de esa extraña evolución, cuando interrumpe el momento central de su tetralogía sobre Torquemada para insertar una larga digresión:

Zárate… Pero ¿quién es este Zárate?

Reconozcamos que en nuestra época de uniformidades y de nivelación física y moral se han desgastado los tipos genéricos y que van desapareciendo, en el lento ocaso del mundo antiguo, aquellos caracteres que representaban porciones grandísimas de la familia humana, clases, grupos, categorías morales. Los que han nacido antes de los últimos veinte años recuerdan perfectamente que antes existían, por ejemplo, el genuino tipo militar, y todo campeón curtido en las guerras civiles se acusaba por su marcial facha, aunque de paisano se vistiese. Otros muchos tipos había, clavados, como vulgarmente se dice,

consagrados por especialísimas conformaciones del rostro humano y de los modales y del vestir. El avaro, pongo por caso, ofrecía rasgos y fisonomía como de casta, y no se le confundía con ninguna otra especie de hombres, y lo mismo puede decirse del Don Juan, ya fuese de los que pican alto, ya de los que se dedican a doncellas de servir y amas de cría. Y el beato tenía su cara y andares y ropa a las de ningún otro parecidas, y caracterización igual se observaba en los encargados de chupar sangre humana, prestamistas, vampiros, etcétera. Todo eso pasó, y apenas quedan ya tipos de clase, como no sean los toreros. En el escenario del mundo se va acabando el amaneramiento, lo que no deja de ser un bien para el arte, y ahora nadie sabe quién es nadie, como no lo estudie bien, familia por familia y persona por persona.

Esta tendencia a la uniformidad, que se relaciona en cierto modo con lo mucho que la humanidad se va despabilando, con los progresos de la industria y hasta con la baja de los aranceles, que ha generalizado y abaratado la buena ropa, nos ha traído una gran confusión en materia de tipos[12].

Evidentemente, Galdós continuará proponiendo nuevos tipos de personaje, surgidos de la democratización niveladora de la nueva sociedad burguesa y de la integración simbólica de la antigua aristocracia. Pero es más bien con Torquemada con quien podemos captar más concretamente ese proceso (de hecho, el personaje para cuya presentación todo eso sirve como introducción –Zárate– es algo así como un instrumento de la transformación de Torquemada). Primero debemos pensar en los precedentes literarios: sin retroceder hasta Molière, nos basta contrastarlo con el tremendo usurero que es el Gobseck de Balzac, con sus terroríficos ojos amarillos de tigre (característicamente, Balzac lo transforma en una fuente de sabiduría).

La historia del Torquemada de Galdós, sin embargo, se acerca más a la del «bourgeois gentilhomme» de Molière, porque, entre otras cosas, las novelas epónimas lo muestran aprendiendo a expresarse con finura y a vestirse adecuadamente para su fortuna y estatus en la sociedad; habita una mansión con su familia ahora

noble; de hecho, el clímax de la serie es un discurso ridículamente preciosista que dirige a la alta sociedad de Madrid. Galdós caracteriza todo esto como «la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista»[13]. Y Casalduero describe con razón este cambio como la evolución del mercantilismo (y del valor calculado en términos de oro) para financiar al capitalismo en su sentido más desarrollado, «desde la figura del usurero hasta la del gran financiero moderno»[14]. Pero, desde nuestra perspectiva actual, esa evolución es también una alegoría de la evolución de la novela desde el sistema balzaquiano al galdosiano y de una red de novelas en las que, de acuerdo con el famoso retour des personnages, cualquier personaje menor puede convertirse en protagonista de una novela o cuento por derecho propio; al nuevo sistema galdosiano en el que incluso los protagonistas son en realidad personajes secundarios y su retorno como tales revela la nueva verdad formal de su aparente «protagonismo».

(¿Y qué decir de otros malvados de Galdós, si se trata de eso? Queda el sacerdote disoluto de Tormento, por ejemplo, una fuente de daño universal y de problemas de todo tipo, bajo el disfraz de un voluble y seductor, autocompasivo e indescifrable pretendiente: me recuerda a Fiódor Karamázov en sus reapariciones repentinas, no deseadas e inesperadas, pero sobre todo al incomparable Jules Berry, en su último papel como redactor periodístico en la epopeya de Jean Renoir sobre el Frente Popular, Le crime de M. Lange [1936]. El hereje se ha transformado en la apariencia del mal, en sus atributos sensoriales y teatrales, en su gestualidad infinita: todo lo que este podía significar y causar en un mundo más antiguo como el de Balzac, lo muestra ahora actualizado: «¡La esencia debe aparecer!», como decía Hegel [«Das Wesen muß erscheinen», Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, § 131]; pero es algo que sólo tienen los personajes secundarios.)

Estos desarrollos formales en Galdós, que se remontan a finales del siglo XIX y en el clímax del desarrollo de su forma más característica (junto con la ópera), reflejan dos tendencias

distintas y opuestas que se complementan milagrosamente. Por un lado, con la naciente esfera pública, hay una creciente fatiga con respecto a la trama y los paradigmas narrativos estándar –es decir, no sólo con las crónicas de figuras históricas mundiales, sino también con los destinos de los protagonistas en cualquier forma en que aparezcan–. El repertorio de los récits (refrescado por la música en la ópera: ¡todas las adaptaciones de las novelas de sir Walter Scott!) ya no es tan atractivo en las formas narrativas cada vez más largas, donde la experiencia de lo cotidiano ha comenzado a reivindicar con fuerza nuestro interés y nuestras atenciones. El siglo XIX, de hecho, puede caracterizarse como la era del triunfo de la vida cotidiana y de la hegemonía de sus categorías a todos los niveles, sobre los momentos más raros y excepcionales de los hechos heroicos y las «situaciones extremas» . El final del Anillo de Wagner es en la práctica una parábola de ese proceso: los protagonistas –dioses y héroes por igual– desaparecen, ya sea inmolados en su conflagración o muertos entre sí según la lógica de la maldición que se han arrojado sobre sí mismos, dejando tras de sí sólo el mundo humano de todos los demás, los personajes secundarios y figuras hasta entonces menores que ahora tendrán que encontrar alguna otra forma de contar sus historias: «Desde las ruinas del palacio derrumbado– nos dice Wagner al final del Ocaso de los dioses–, los hombres y las mujeres observan cómo las llamas se elevan hasta el cielo»[15].

Al mismo tiempo, otra tendencia está presente en la sociedad burguesa, y es la igualdad social. Sería notable que esa tendencia, cuyo reverso es lo que llamamos individualismo, no dejara sus huellas igualmente en la forma de la novela. Y así encontramos a George Eliot interrumpiéndose mientras sigue pacientemente los acontecimientos y reacciones que definen a su protagonista Dorothea, y gritando:

But why always Dorothea? Was her point of view the only possible one with regard to this marriage? I protest against all our interest, all our effort, at understanding being given to the

young skins that look blooming in spite of trouble; for these too will get faded, and will know the other and more eating griefs which we are helping to neglect. In spite of the blinking eyes and white moles objectionable to Celia, and the want of muscular curve which was morally painful to Sir James, Mr. Casaubon had an intense consciousness within him, and was spiritually a-hungered like the rest of us.

¿Por qué siempre Dorothea? ¿Era el suyo el único punto de vista con respecto a este matrimonio? Protesto contra que todo nuestro interés, todo nuestro esfuerzo, toda nuestra comprensión, se otorgue a los jóvenes que tienen un aspecto floreciente a pesar de los problemas, pues también ellos se marchitarán y conocerán las penas más viejas y roedoras que nosotros estamos ayudando a abandonar. A pesar de los ojos parpadeantes y las verrugas blancas que tanto aborrecía Celia, y la falta de musculatura que le resultaba moralmente dolorosa a Sir James, el señor Casaubon poseía una intensa conciencia y estaba espiritualmente hambriento, como el resto de nosotros[16].

Se objetará que George Eliot sólo pretende aquí restablecer el protagonismo de una figura hasta ahora secundaria y caricaturizada desde fuera. Pero ese intento de hacer justicia y de otorgar iguales derechos a todos sus personajes no sólo será proseguido por Galdós, sino que también cobrará formas nuevas y reveladoras en su propio trabajo, donde tendrán que ver con la vocación y con el éxito o fracaso. Eliot, para quien la novela no era una profesión en el sentido continental, y para quien el papel sublime e inclasificable del Poeta había sido reemplazado por el del intelectual literario, todavía incompletamente codificado, tenía un sentido muy agudo de la vocación (la versión secularizada del Beruf protestante), muy diferente de la profesionalidad de un Zola, a pesar de que abordaba el mismo problema de la diferenciación de la sociedad en nuevos tipos de métiers, ya que abordó el asunto en el momento mismo del descubrimiento de la vocación, que osadamente asimiló a la

pasión y al coup de foudre: «No tememos contar una y otra vez cómo llega un hombre a enamorarse de una mujer»[17]. Este alarde implícito de la novelista es, pues, el que ahora expandirá a la propia concepción de la pasión para incluir el rayo de la vocación misma. En Balzac, tales descubrimientos fueron el amanecer febril de las grandes obsesiones y manías; en Zola, cuando triunfaban, eran más parecidos a las primeras emociones de la creatividad del artista (como atestigua no sólo la invención por Octave de los grandes almacenes, comparable a la propia invención por Zola del proyecto de Los Rougon-Macquart, pero sin excluir los movimientos especulativos de Saccard, tanto siniestros como utópicos). La idea de Eliot atraviesa entonces la alternativa épica tradicional –el amor y la guerra–, pero también la de lo privado y lo público y, en nuestra época, la de la ciencia y las «humanidades». Su sutil presentación, en el capítulo 15, de las complejas condiciones para esa vocación concreta (estado de la medicina, relación con la práctica, vida provincial, etc.) muestra que la categoría narrativa de la vocación puede acomodar y organizar todo tipo de datos narrativos locales y empíricos.

Por otra parte, también modifica lo que se puede contar como resultado de tal destino vocacional, ya complicado de antemano (como en todas partes) por el surgimiento del dinero como elemento inasequible. En Balzac, la alternativa seguía siendo simplemente entre éxito y fracaso: el primero incluía la fama y la fortuna («à nous deux, Paris!»), el segundo la catástrofe, como en el caso del pobre Lucien (se recordará que Rastignac llega a primer ministro). Zola perpetúa esa tradición, en la que el fracaso se ve acompañado por una catástrofe física mayor y más explosiva (aunque, en uno de los más delicados de sus toques políticos, vislumbramos la sombra del derrotado y físicamente debilitado Napoleón III tras la cortina de su dormitorio, camino del exilio)[18]; mientras que el éxito –¡Octave de nuevo!– conduce directamente al cumplimiento del deseo en los best-sellers.

(Podemos abrir aquí un paréntesis sobre el desvanecimiento del protagonismo implícito en la discusión de Georg Lukács sobre las «figuras históricas mundiales» en La novela histórica; en

realidad se trata de una contribución a los debates historiográficos de la época, en los que Lukács no estaba personalmente involucrado y de los que puede que no tuviera ningún conocimiento específico, en concreto la cruzada de la escuela de los Annales contra la tradición dinástica de la escritura de la historia y de la narrativa histórica, que solía consistir en un relato sobre los reyes y reinas y los logros de los Grandes Individuos, captados como protagonistas de las acciones y narraciones históricas. Como es bien sabido, Lukács creía que tales figuras deben verse siempre desde lejos, salvo en los dramas históricos, en los que, prácticamente por la propia definición de la forma y la representación teatral, son necesariamente vistas sin interioridad, aun cuando estén en el centro de la acción, porque en el teatro no puede tratarse de empatía o punto de vista, preservándose así el requisito de Lukács de que las figuras históricas mundiales deban seguir siendo personajes secundarios. Esta retirada del protagonismo confirma, de este modo, nuestra percepción de la tendencia formal en la que se mueve el realismo a este respecto, pero le añade algo útil: el contexto historiográfico en el que surge una nueva teoría de la historia en la que el individualismo ya no tiene sentido. El diagnóstico de Lukács es lo bastante astuto como para registrar la compensación de esa retirada en el ascenso de la biografía romántica o del culto a los héroes como un intento de la cultura de masas de restablecer el protagonismo, por decirlo así, en otro lugar y en otro género.)

En cuanto a los demás, los héroes de Tolstói se retiran de nuevo a sus fincas en el campo, fuera de la sociedad y de la historia, para pasar sus días con campesinos obstinados y proyectos de reforma agraria[19]; mientras que la gente de Galdós simplemente se hunde en el modesto mundo de la sociedad madrileña, donde es recibida con amable ironía. La historia de esas figuras es entonces la de la abdicación: renuncian a su derecho a ser protagonistas de la novela y ahora aceptan con alegría o resignación su futuro democrático en el nuevo mundo de los personajes secundarios.

Este es también, por supuesto, el «destino» de Lydgate (perder su derecho a un destino); y también debemos recordar que Dorothea tiene una vocación, aunque –como la de santa Teresa evocada en las páginas iniciales y finales de Middlemarch– no pueda tener un nombre o estatus profesional moderno. Pero para Eliot este desarrollo (un desenlace personal que es también la resolución de una forma-problema novelística) sólo aparentemente se considera un fracaso y una pérdida de fama: o más bien es en esas propias categorías donde se debe gastar el trabajo de la novela, transformándolas en algo distinto, es decir, su posición recientemente teorizada en la «red» de la totalidad social, de las interrelaciones sociales. Aquí ya no es significativo que los antiguos protagonistas (incluidos tanto Lydgate como Dorothea) «vivieran fielmente una vida oculta», como en las memorables últimas palabras de la novela, «y descansan en tumbas no frecuentadas». Middlemarch fue escrita no tanto para celebrar o llorar a esos olvidados agentes como para describir el proceso en el que su protagonismo se disolvió lentamente en nombre de una concepción muy diferente de la totalidad social, permitiendo así también que esta última fuera representada en una forma final, antes de que se hiciera tan vasta como para exigir un tipo diferente de evocación, como la presencia de una enorme y omnipresente ausencia, más que como una entidad empírica que apenas podemos vislumbrar.

(Pero no deberíamos abandonar este tema sin una última palabra sobre Lydgate y la vocación científica, que sólo puede compararse con el destino del doctor Pascal de Zola: ambos, como el loco de Balzac Balthasar Claes, en busca de la piedra filosofal, el elemento químico último y definitivo. Lydgate busca «el tejido primitivo» que mantiene unida la compleja heterogeneidad de los órganos individuales en una totalidad orgánica: fracasa en eso y sabemos que la unidad narrativa de la red no se encuentra en sus sustancias individuales ni en nada que compartan entre sí, sino más bien en esa cosa mucho menos tangible que es la pura relación. Pero, como ya hemos visto en un capítulo anterior, el doctor Pascal tiene éxito, pues ha podido aislar no la totalidad

misma, sino la propia fuerza del afecto que hace posible la novela realista como totalidad.)

En ese caso, el Dr. Pascal se convierte en otra forma de personaje secundario, en concreto el propio autor: al igual que Estupiñá en el otro extremo de la escala caracterológica, esta figura epónima se ha convertido, en virtud de su conocimiento omnímodo de la sociedad –como el propio Zola, ha investigado a todos los miembros de la familia aparecidos en las novelas anteriores de la serie–, en post-imagen de otra nueva vocación burguesa, la del escritor profesional. De hecho, se podría decir que el modernismo surgió cuando los autores literarios comenzaron a resistirse a su asimilación con esa figura profesional –los poetas, que son los antepasados directos de los «grandes modernistas», nunca fueron completamente asimilados– y reclamaron el estatus suplementario de un retorno a la «vocación» y al genio como tal. Pero, incluso en el realismo, la autorreferencialidad emerge en esas marcas más elusivas del novelista en su propio elenco de personajes.

Galdós, por ejemplo, se insinúa astutamente dos veces en sus novelas: primero en la primera persona innominada que fue a la escuela con Juanito o se encontró con alguna otra en el club; y luego en el delirante novelista y hombre de letras José Ido del Sagrario, que irrumpe en todas partes, convirtiendo los acontecimientos prosaicos de la novela en cuestión en las fantasías más descaradamente fantásticas y comerciales, en la onda literaria del paradigmático Don Quijote. Ahora los personajes, incluido(s) el(los) autor(es), se convierten todos en personajes menores o secundarios, reorganizándose en el «geistiges Tierreich» [reino animal espiritual] de Hegel: la zoología de la diferenciación humana según los oficios y métiers, una colección en la que, no obstante, el novelista profesional debe ocupar su lugar junto a todos los demás como un personaje secundario. Sin embargo, incluso con el desvanecimiento del protagonismo y la asimilación de masas más democrática de los personajes novelísticos al nivel de los menores o secundarios, sigue habiendo una excepción actancial, y es una anomalía

narrativa sobre la que llama útilmente la atención la obra de George Eliot.

[1] Jean Borie, Le Célibataire français, París, Le Sagittaire, 1976.

[2] Alex Woloch, The One vs. the Many, Princeton, Princeton University Press, 2003.

[3] Sobre esta curiosa forma de arte, la «pintura con cabellos», véase la introducción de la traductora al inglés de la novela La de Bringas –Catherine Jagoe–, Londres, J. M. Dent, 1996, pp. xxi-xxii.

[4] A. Woloch, The One vs. the Many, cit., p. 25.

[5] Cabe señalar que en su vejez Galdós escribió una serie de «novelas» (que estrictamente no eran piezas teatrales) exclusivamente dialogadas.

[6] Aparece también en una novela anterior, Tormento (1884).

[7] ¿O bien la transforma en un ejemplo sociológico? Sobre el temperamento de Rosalía como rasgo cultural, véase Maurice Vallis, The Culture of Cursilería, Durham, Duke University Press, 2003. Estoy en deuda con Stephanie Sieburth por esta referencia.

[8] Stephen Gilman, Galdós and the Art of the European Novel, 1867-1887, Princeton, Princeton University Press, 1981 [ed. cast.: Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887, trad. de Bernardo Moreno, Madrid, Taurus, 1985].

[9] Véase Bruce Robbins, The Servant's Hand, Durham, Duke University Press, 1993.

[10] Benito Pérez Galdós, Fortunata y Jacinta, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2005, p. 361.

[11] Ibid., pp. 355-356.

[12] Torquemada en el Purgatorio (1894), Benito Pérez Galdós, Obras Completas, tomo V, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1040.

[13] Benito Pérez Galdós, Torquemada en la hoguera, cap. II.

[14] Joaquín Casalduero, Vida y obra de Galdós, Madrid, Gredos, 1970, p. 115; véase también Carlos Blanco Aguinaga, «De vencedores y vencidos en la Restauración», en De Restauración a

Restauración, Sevilla, Renacimiento, 2007, así como las páginas correspondientes de su Historia social de la literatura española, con Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, Madrid, Castalia, 1978 [reed. en dos volúmenes, Madrid, Akal, 2000].

[15] Richard Wagner, Götterdämmerung, Finale: «Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerschein am Himmel zu» [https://richard-wagner-werkstatt.com/goetterdaemmerung-uebersicht/goetterdaemmerung-3-aufzug-4/]. La producción de Chéreau para el centenario en Bayreuth restaura el sentido de ese final cuando, después de la conflagración, los vecinos reunidos se vuelven y plantan cara a la audiencia.

[16] George Eliot, Middlemarch, Londres, Penguin, 1994, p. 278 (Libro tercero, cap. 29) [ed. cast.: Middlemarch, ed. de Pilar Hidalgo, Madrid, Cátedra, 2011, p. 366].

[17] Ibid., p. 244 (Libro segundo, cap. 15) [ed. cast. cit.: p. 224].

[18] Émile Zola, La Débacle, en Les Rougon-Macquart, París, Gallimard – La Pléiade, vol. V, 1967, p. 1892 [ed. cast.: El Desastre, Barcelona, El Nervión, 1902, pp. 57-58, 75].

[19] Véase su cuento Metel [1856], obviamente autobiográfico [ed. cast.: La tormenta de nieve, trad. de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado, 2010].

VI

George Eliot y la mala fe

Así, incluso con este cambio estructural, y por decirlo así evolutivo, en el estatus de los personajes (o tal vez sería mejor decir en nuestra distancia con respecto a ellos), sobrevive desde un pasado narrativo lejano un rasgo actancial que sigue pareciendo indispensable para la trama como tal: es algo así como la otra cara del protagonista, es decir, el malvado, el agente del conflicto y la oposición, el obstáculo del héroe y el enemigo del deseo. Recordemos que el malvado sigue siendo fundamental en el análisis de Propp del cuento de hadas. Esta función es seguramente distinta de las posibilidades de resistencia local o menor que este o aquel personaje secundario puede ofrecer; sin embargo, no debe ser entendido tampoco como simétrico del héroe o protagonista (como cuando se considera a Satanás como el «verdadero héroe» de El Paraíso Perdido), aunque en la mayoría de los casos parece posible imaginar una obra revisionista en la que el antiguo malvado se convierte en el protagonista de una nueva narración revisionista[1]. De algún modo la función del malvado (sigo usando el lenguaje técnico de Propp) parece descansar, de hecho, sobre bases y supuestos más simples –u operar sobre la base de una categoría más simple– que los innumerables protagonistas de la historia literaria, en la medida en que la simpatía o identificación que estos generan (dos procesos filosóficamente vejados y socialmente muy problemáticos de por sí) son social e históricamente variados y pueden ir desde la admiración por su fuerza física (La Ilíada) hasta un sentimiento de compañerismo hacia los amantes, una satisfacción por los esfuerzos del desvalido, el respeto por la inocencia

genuina, una visión energizante colectiva de los rasgos de un héroe cultural dado, etcétera.

Quizá esa situación sea en realidad menos contingente y menos compleja que lo que tales contextos históricos podrían sugerir; quizá depende simplemente del punto de vista construido por la voz y la lente narrativas, de modo que quienquiera que sea presentado como sujeto inicial –observador o participante– proyectará una «identificación» y un protagonismo que sólo una buena dosis de ironía –tanto interna como externa– puede deshacer. En ese caso, el protagonismo es simplemente una función de la estructura narrativa, y la función del oponente o malvado seguirá su ejemplo y se identificará igualmente por su posición.

Pero aquí es donde entra la disimetría de las dos figuras; y debo reconocer que la posición narrativa del malvado descansa sobre una base categorial muy diferente de la posicional del héroe, que estoy dispuesto a aceptar provisionalmente (al menos hasta el inicio de la disolución que hemos descrito en el capítulo anterior); ya que el papel actancial del malvado necesariamente presupone y depende de una oposición binaria preexistente entre el bien y el mal (que no entra en juego para el héroe o la heroína: Dorothea no es, después de todo, santa Teresa).

La oposición entre el bien y el mal es la más peculiar, y se podría decir que es la oposición binaria fundamental como tal, la que genera todas las demás oposiciones que actúan en la vida y en el pensamiento, desde masculino / femenino hasta blanco y negro, desde el intelecto frente a la emoción, al uno y los muchos, desde la naturaleza y la cultura hasta el amo y el esclavo (y, por la misma razón, cualquiera de las ideologías que pretenden a su vez interpretarla y derivarla de una de estas oposiciones secundarias considerada como su causa subyacente más profunda, como haremos aquí).

El binomio ético es sin embargo inusual y poderoso en la medida en que es una oposición social que puede expresarse, y generalmente lo hace, en términos individuales, absorbiendo la eudaimonía y el cuerpo (placer y dolor) como su código de

expresión y organizando la oposición entre el yo y el otro como su principal terreno de lucha. Pueden apropiarse de él las teologías y filosofías más complejas y al mismo tiempo sirve al mecanismo de la cultura y el entretenimiento popular. Es por último, a mi juicio, el objeto de una inmensa deconstrucción tendencial en los tiempos modernos que puede entenderse como la última etapa de la lucha secular contra la religión y la superstición, así como el impulso político más fundamental hacia la democratización.

Pero el binomio ético también es, como han insistido muchos filósofos, desde Nietzsche a Sartre y Foucault, una inmensa estafa. En su Genealogía de la moral, argumentando desde la filología, Nietzsche halla el origen de esa oposición en la clase social, en el desdén de la elite feudal o militar hacia los plebeyos (en francés medio, «vilains»). Estos últimos, haciendo valer su religión de esclavos, el cristianismo, se reapropiaron de ese sistema de clases y lo invirtieron, desacreditando y denigrando al enemigo de clase al encasillar la fuerza y la violencia como maldad y la debilidad y la humildad como bondad. Es una explicación plausible, pero hay que complementarla mediante la filosofía contemporánea, que diagnostica el propio concepto del mal como un «pensamiento del otro»: para Sartre (y para Foucault, aunque de un modo algo diferente), el bien es el centro y el mal es el otro marginado. Está, pues, en la naturaleza misma de esa fenomenología que el yo no pueda originalmente, y prácticamente por definición, sentirse malvado[2]: es un juicio sobre mí que necesariamente debe venir desde fuera y ser interiorizado como un juicio de otras personas que perpetúo dentro de mí. La existencia generalizada no sólo de la vergüenza, sino sobre todo de la culpa, basta para atestiguar que tal interiorización es estructuralmente posible; pero el propio diagnóstico de la función social del binomio ético va necesariamente de la mano con la voluntad de erradicarlo de una sociedad democrática en la que no haya «otros» en ese sentido, y en la que la categoría del mal, tal como se presenta en ideologías psicosociales como el racismo y el sexismo, ya no funcione.

El problema de la forma, para la novela, radica en la fuente misma de la maldad como un concepto de alteridad. El malvado escénico es todo exterioridad, y puede declarar su maldad esencial tan abiertamente como quiera, tanto en palabras como en gestos. Los malvados épicos pueden incluso proclamarlo al viento en soliloquios: «Cualquier camino que elija, será el del infierno; Yo mismo soy el infierno»; «¡Mal, sé tú mi bien!»[3]. Pero ese es, de hecho, el enigma filosófico por excelencia, esto es, cómo mi «bien» podría ser el mal. Para la filosofía, de hecho, todo mal debe ser un «mal radical» en el sentido de Kant, una maldad realizada porque sí[4]; la hacemos porque nos gusta; ¡una patada en la cara durante mil años! Diagnósticos como los del sadismo –intentos clínicos de explicación del mal radical– son todos ellos síntomas de la insatisfacción histórica con el binomio ético y los intentos infructuosos de reemplazarlo por otra cosa, por motivaciones extraídas de algún otro sistema. Quizá sólo la noción de Spinoza de las «pasiones tristes», junto con el ressentiment de Nietzsche, cuentan como verdaderos intentos filosóficamente inventivos de cuadrar ese círculo y producir un concepto de maldad automotivador y que no dependa de una fuerza motriz exterior a sí misma; es decir, una explicación todavía atascada en la alteridad que supuestamente debía explicar.

Para la novela y sus exploraciones cada vez más profundas en la interioridad de sus personajes, el problema de la representación surge entonces en la contradicción entre ese pensamiento del otro y el yo al que debe atribuirse. Los escritores contemporáneos han dado una solución técnica a este problema que discutiremos en nuestro penúltimo capítulo; pero en la narrativa clásica el éxito de las representaciones de la maldad «desde el interior», por decirlo así, ha sido muy limitado. De hecho, sólo se me ocurre un gran ejemplo, e incluso en él cabe dudar de si caracterizar a uno de los más notables asesinos en serie de toda la literatura, el Moosbrugger de Musil, como un «malvado», en la medida en que el autor narra sus crímenes como una caída de nivel, una disminución psíquica y una confusión que

los cancela como crímenes y que se corresponde con lo que los abogados llaman «responsabilidad disminuida»[5].

Al novelista serio sólo le queda, así, la excusa de la pura obsesión. ¿Cómo explicar de otro modo el carácter del Sr. Osborne de Thackeray, que, empecinándose en el desencuentro con su hijo, rechaza reconocer a su nuera y su nieto y persigue al matrimonio con un odio que parece ir más allá de la tumba?

It seemed a humiliation to old Osborne to think that his son, an English gentleman, a captain in the famous British army, should not be found worthy to lie in ground where mere foreigners were buried. Which of us is there can tell how much vanity lurks in our warmest regard for others, and how selfish our love is? Old Osborne did not speculate much on the mingled nature of his feelings, and how his instinct and selfishness were combating together. He firmly believed that everything he did was right, that he ought on all occasions to have his own way—and like the sting of a wasp or serpent his hatred rushed out armed and poisonous against anything like opposition. He was proud of his hatred as of everything else. Always to be right, always to trample forward, and never to doubt, are not these the great qualities with which dulness takes the lead in the world?

Al viejo Osborne le pareció una humillación pensar que su hijo, un caballero inglés, capitán del famoso ejército británico, no hubiera sido considerado digno de yacer en aquel suelo donde estaban enterrados simples extranjeros. ¿Quién de nosotros puede decir cuánta vanidad se esconde en nuestra más cálida estima por los demás, y cuán egoísta es nuestro amor? El viejo Osborne no especulaba mucho sobre la naturaleza mezclada de sus sentimientos, ni sobre cómo combatían en su interior su instinto y su egoísmo. Creía firmemente que todo lo que hacía era correcto, que en toda ocasión debía prevalecer su opinión, y como el aguijón de una avispa o una serpiente su odio se precipitaba armado y venenoso contra cualquier cosa que se le opusiera. Estaba tan orgulloso de su odio como de todo lo demás. Tener

siempre razón, avanzar siempre y no dudar nunca, ¿no son las grandes cualidades con las que la dulzura toma la delantera en el mundo?[6].

Pero difícilmente se puede calificar al señor Osborne como un malvado, aunque funcione así en la narración; y de hecho toda la técnica deriva de una estética anterior, que llamaré alegórica, y en la que la psicología de las pasiones se organiza como una paulatina posesión de toda la personalidad, una concentración en la que el sujeto humano se sumerge gradualmente hasta convertirse en la propia personificación de la pasión en cuestión: así el pobre Malbecco de Spenser, cuya esposa se ha ido a vivir entre «los alegres sátiros», se convierte en una «concha hueca», un verdadero insecto, que se retira a una cueva, devorado por su pasión:

Yet can he never dye, but dying lives,
And doth himselfe with sorrow new sustaine,
That death and life attonce unto him gives.
And painefull pleasure turnes to pleasing pain.
There dwels he ever, miserable swain,
Hatefull both to him selfe, and every wight;
Where he through privy griefe, and horrour vain,
Is woxen so deform'd, that he has quight
Forgot he was a man, and Gealosie is hight.

Aun así no puede nunca morir, sino muriendo vive,
y bien él mismo con tristeza nueva se sostiene,
que la muerte y la vida al mismo tiempo a él dan,
y el penoso placer convierte en agradable dolor.
Allí habita él siempre, miserable desgraciado,
odiado tanto por sí mismo, como por cada criatura;
donde él a causa de interior pena, y horror vano,
se llega a deformar tanto, que él ha en mucho
olvidado que fue un hombre, y Celos es llamado[7].

Aquí la pasión o la emoción pierden sus características definitorias y se convierten en reificación pura, subrayando, por decirlo así, la dinámica misma del sistema tradicional, para el que la palabra «psicológico» es anacrónica, en la medida en que ese sistema se abre a un desarrollo en el que, tendencialmente al menos, todas las pasiones, todas las obsesiones, son las mismas.

Por eso los personajes obsesivos que ahí aparecen ya no son verdaderos villanos; la teoría de las pasiones tristes de Spinoza los explica y deja sólo compasión en el lugar que debería haber ocupado el miedo. Tales representaciones reinsertan, así, el «mal» como categoría única de alteridad en un sistema de emociones nombradas, cada una de las cuales, reificadas a partir de entonces, se comporta como una alegoría y por tanto desafía a la novela, y al propio realismo mismo, a disolverla en el mar de relaciones. En este sentido, pues, el impulso más fundamental de la novela se resiste a la psicología como sistema (ese era el espíritu de nuestro análisis anterior del afecto que viene a reemplazar las emociones nombradas), y la palabra «psicológico» debe utilizarse con mucho cuidado en la caracterización de los tipos aparentemente más introspectivos del discurso narrativo.

Nietzsche, sin duda, se deleitaba en su misión autoasignada de «psicólogo»; pero con ello aludía al acto genealógico que desenmascaraba y desacreditaba los sistemas convencionales de la clasificación de pasiones y los diversos métodos éticos y morales diseñados para tratarlas. Su objetivo no era construir un sistema psicológico nuevo y más satisfactorio (construcción emprendida a su alrededor por los académicos de su época, cuya investigación sirvió de base para una disciplina completamente nueva), sino más bien evitar y destruir por completo todas esas formas emergentes de reificación introspectiva. Es un programa que podemos apreciar mejor a través del análisis hostil (de uno de los seguidores modernos de Nietzsche) de un pasaje característico sobre la «psicología» del amor en un texto del más ilustre de los novelistas (y «psicólogos») modernos:

Car sitôt que Swann pouvait se la représenter sans horreur, qu'il revoyait de la bonté dans son sourire, et que le désir de l'enlever à tout autre n'était plus ajouté par la jalousie à son amour, cet amour redevenait surtout un goût pour les sensations que lui donnait la personne d'Odette […]. Et ce plaisir différent de tous les autres avait fini par créer en lui un besoin d'elle et qu'elle seule pouvait assouvir.

Porque en cuanto Swann podía representarse a Odette sin horror leyendo la bondad de su sonrisa y sin que los celos superpusieran a su amor el deseo de quitársela a otro, ese amor tomaba preferentemente la forma de deleite ante las sensaciones que le daba la persona de Odette […] Y ese placer, distinto a cualquier otro, acabó por crear en él una necesidad que sólo ella podía saciar[8].

Es cierto que Proust describe astutamente este proceso como una especie de química («après qu'il avait fait de la jalousie avec son amour, il recommençait a fabriquer de la tendresse, de la pitié pour Odette»), para que todo el pasaje se pueda tomar como una figura elaborada. Mas lo que revela, sin embargo, es que toda esa descripción psicológica es de hecho figurada, derivada de una «química simbólica» (Sartre) cuyos «elementos» reificados, separados entre sí en el mapa o sistema de las pasiones anteriores, sólo pueden «interactuar» de algún modo como «la nube de leche "añadida" al café» (tomando prestado el famoso análisis de Sartre). Es, concluye, «una interpretación mecanicista de lo psíquico», sin agregar que prácticamente todas las descripciones psicológicas modernas ensayan el mismo tipo de analogía química[9].

Para Sartre, pues, la «psicología» proustiana debe ser entendida como una operación de reificación en la que los actos significativos (se recordará que la propia teoría fenomenológica sartriana de las emociones las entiende como formas intencionales de comportamiento[10]) se reescriben como cosas o sustancias. En el presente libro hemos enfatizado la reificación de

las emociones implícita en el proceso mismo de nombrar, así como la forma en que invariablemente tales emociones nombradas vienen entonces a formar sistemas, aunque sean sistemas que varían según sus características históricas y culturales (de modo que el de Aristóteles es distinguible del de Descartes, y este último, del sistema de emociones nombradas que presupone la psicología académica contemporánea o la neurociencia).

Los precoces análisis (histórico, genealógico) de Nietzsche se fijaron como objetivo fundamental una operación ideológica bastante diferente, en concreto (como sugiere su famoso título) la moralidad y la moralización como tal, algo que se identificará rápidamente con el binomio ético del bien y del mal. En nuestro contexto actual no es irrelevante recordar que uno de sus objetos de crítica preferidos fue la novelista George Eliot (y tras ella la tradición inglesa en general). Esto era, de hecho, una forma de devolver el favor, ya que de todos los pensadores ingleses del siglo XIX Eliot fue la que se tomó más en serio la filosofía alemana y sobre la que tuvo el mayor impacto (su carrera literaria comenzó con la traducción de la Vida de Jesús [Das Leben Jesu] de David Strauß, que unía la tradición filosófica alemana con el compromiso ético victoriano hacia la religión).

Y es cierto que ningún lector de George Eliot puede escapar a la sensación de que sus páginas están obsesivamente dedicadas a una intrincada moralización de las reacciones y perturbaciones psicológicas más insignificantes, por lo que parecerá perverso argumentar, como voy a hacer, que el estilo moralizador con el que presenta y representa los movimientos y reacciones internas puede, de hecho, calificarse como una estrategia para debilitar el mantenimiento de los sistemas y valores éticos como tales, y en última instancia como un impulso coherente con las modernas denuncias del binomio ético al estilo de Nietzsche o Sartre.

La argumentación comenzaría con su estilo arcaizante, en el que lo que parecen explicaciones psicológicas se transmite en forma de sabiduría popular y sagacidad pseudoproverbial: la pretensión ideológica más profunda es, a mi parecer, afirmar la continuidad histórica (frente a las rupturas radicales de la

modernidad), así como integrar una afirmación más profunda del «pueblo» y el espíritu pertinaz del yeoman [campesino que cultiva su propia tierra] (en una estrategia bastante diferente de la de Leavis o Raymond Williams). Es una elección esencialmente política que puede verse ya sea como explicación o como resultado de su disgusto ideológico por la práctica política manifiesta[11] (como sucede, más abiertamente, en Felix Holt). Pero ese instinto político o antipolítico sólo puede evaluarse plenamente en relación con su concepción de la comunidad como tal.

Esa concepción es en realidad figurativa, en la medida en que el contenido mismo de las novelas detalla explícitamente la desintegración histórica de las comunidades tradicionales y el pensamiento político de la época todavía no está en condiciones de conceptualizar ese «peuple à venir» evocado por Deleuze. Sin embargo, su famosa imagen de «la red» es un poco más compleja que un puro pensamiento figurativo y de hecho constituye el espacio en el que podemos identificar una lógica de desreificación que se asemeja mucho a la de Sartre, ya que enfatiza la relacionalidad por encima de la sustancia: las «suertes individuales», las vidas o destinos individuales, sólo tienen sentido en términos de sus interrelaciones, que constituyen una totalidad, aunque sea local:

I at least have so much to do in unravelling certain human lots, and seeing how they were woven and interwoven, that all the light I can command must be concentrated on this particular web, and not dispersed over that tempting range of relevancies called the universe.

Personalmente, me resulta tan laborioso desenredar ciertos destinos humanos y ver cómo se tejen y entretejen, que toda la luz de que dispongo debo concentrarla en esta tela de araña y no dispersarla sobre esa tentadora gama de pertinencias denominada universo[12].

La sutileza filosófica de la imagen radica no sólo en que desplace la atención del elemento individual (reificado) a su relación con todos los demás, sino también y sobre todo, como ha demostrado tan poderosamente David Ferris, en su función inevitablemente deconstructiva (o dialéctica)[13]. Por un lado es una parte de la red, ya esté incluida o excluida; la disyunción forma parte de la relación tanto como la interacción positiva. Todo es una parte, incluso cuando afirma su individualidad contra un todo opresivo. Esta omnipresente colectividad que persiste bajo la apariencia de fragmentación y desintegración de la vida social inconcreta constituye sin duda una excusa ideológica más profunda para la abstención de los proyectos de cambio manifiestos e intencionales en el plano político; pero también refuerza el descentramiento y la igualación gradual de la vida sobre lo social, acerca de lo que hemos insistido en el capítulo anterior como una especie de democratización narrativa, un declive del protagonismo y un paso al primer plano de los personajes secundarios como tales. Porque el tejido no conoce jerarquía, sean cuales sean los centros momentáneos que la red pueda parecer exhibir; y la tendencia de las novelas de Eliot (particularmente las últimas) a tener múltiples centros, correspondientes a múltiples «protagonistas», es sólo el síntoma externo de este proceso.

Sin embargo, este es el momento en que debe retornar fatalmente la cuestión del mal y el problema de la forma de los malvados, porque ya no es por la centralidad de los héroes y las heroínas por lo que tenemos que preocuparnos aquí, sino más bien por el otro proyecto moralizante de Eliot (de hecho idéntico al antimoralizador de Nietzsche), en concreto su intención de persuadirnos de que no hay malvados y de que el mal no existe.

Esta asombrosa proposición quizá se entienda mejor a la luz de su solución; y nadie lo ha expresado más concisamente que su gran admirador Proust, que la entiende para demostrar «que le mal que nous faisons est le mal (nous faisons du mal à nous et aux autres), et qu'au contraire le mal qui nous arrive est souvent la condition d'un plus grand bien que Dieu voulait nous faire»[14].

Esa percepción depende de la ambigüedad de la palabra francesa «le mal», que significa mal y daño a la vez. Su formulación tiene la ventaja añadida de incluir ese giro providencial de la imaginación de Eliot, examinada en otro lugar de este libro[15], mientras que al mismo tiempo transmite el «rayonnement», la emanación benigna o maligna, la infección del bien y del mal, que tantos realistas intentaron transmitir en las grandes redes de interrelación colectiva que pretendían construir en sus narraciones.

Para captar la originalidad de la solución de Eliot al problema-forma del malvado, o de lo que podríamos llamar el «mal representado», podemos atender brevemente a su primera novela, Adam Bede, en la que se vuelve a ensayar uno de los grandes paradigmas del conflicto de clases en el siglo XVIII. Es la seducción de una chica campesina o incluso burguesa por una figura aristocrática, que suele conducir muy a menudo al desastre del embarazo. Gretchen es de hecho ejecutada por este «crimen» en el Faust de Goethe, mientras que el más malvado de tales seductores, el Lovelace de Richardson, es responsable de la muerte de Clarissa (una versión abstracta y concentrada de ese «mal» fue luego dramatizada en Les Liaisons dangereuses, que Gide consideraba la mayor novela en su idioma, por razones que podrían ser convincentemente argumentadas en nuestro contexto actual). La biología puede a menudo ser evocada para paliar éticamente tales «males»; pero queda todavía por tratar el tema de la culpa, y las reflexiones de Arthur a ese respecto pueden servir como punto de partida para lo que en Eliot es una forma nueva y extraordinaria manera de lidiar con el mal:

Gone a little too far perhaps in flirtation, but another man in his place would have acted much worse; and no harm would come —no harm should come, for the next time he was alone with Hetty, he would explain to her that she must not think seriously of him or of what had passed. It was necessary to Arthur, you perceive, to be satisfied with himself; uncomfortable thoughts must be got rid of by good intentions for the future, which can be

formed so rapidly that he had time to be uncomfortable and to become easy again before Mr. Peyser's slow speech was finished, and when it was time for him to speak he was quite lighthearted.

Quizás había ido demasiado lejos en el coqueteo, pero otro hombre, en su lugar, habría actuado mucho peor. No pasaría nada malo, no podía ocurrir ninguna desgracia, porque en cuanto volviese a verse a solas con Hetty le diría que no debía pensar en serio en él o en cuanto había ocurrido. Ya comprenderá el lector que Arthur necesitaba sentirse satisfecho de sí mismo; las ideas desagradables debían desaparecer para dejar sitio a sus buenas intenciones para el futuro, y pudo formar estas con tanta rapidez que tuvo tiempo de sentirse inquieto y tranquilizarse antes de que el señor Poyser terminase su lento brindis y, cuando llegó la ocasión de contestar, en conjunto se sentía ya con el corazón libre de cualquier temor[16].

Porque el problema no radica tanto en el acto mismo, como en el modo en que se puede entender que el sujeto ha elegido ser malo, cuando por definición «malo» es un juicio y una caracterización que sólo se puede asignar a otro. Los pensamientos de Arthur pueden ser tomados hasta ahora como una especie de autojustificación bastante convencional, algo que será importante comprender en el contexto de un argumento interiorizado en el que se responde a las acusaciones de otras personas y de jueces externos: esas respuestas se hacen a menudo con lo que llamamos «mala fe».

Podemos observar cómo se desarrolla inesperadamente esta representación convencional en la obra de George Eliot en la que a menudo se considera su novela de transición, la novela histórica Romola (1862), que separa las primeras, más rurales y nostálgicas, de Middlemarch y Daniel Deronda. Sería engañoso denominarla su única novela histórica, ya que todas las demás se sitúan en un pasado más reciente, pero claramente fechado; sin embargo, es sin duda su único drama de época según las líneas marcadas por Walter Scott y que se ajusta al menos a dos de sus

principios: 1) el fondo de un acontecimiento generalmente revolucionario de la historia mundial (en este caso, la breve revolución de Savonarola en Florencia); y 2) la inclusión de figuras históricas familiares en los manuales, cuyo reconocimiento en la novela en cuestión provoca de por sí una satisfacción (figuras que aparecen en carne y hueso: ese era el aspecto que tenía, así es como sonaba lo que decía, etc.); una reacción comparable al vistazo casual de una celebridad paseando por la calle. En este caso, en la época del «Grand Tour» por Europa y las primeras guías Baedeker, se añade la satisfacción de ver las calles y monumentos históricos florentinos favoritos como en un movimiento histórico y recreados con sus desbordantes elencos originales (George Eliot realizó muy minuciosamente su investigación, y no sólo a un nivel académico).

Este libro no es un favorito hoy día del público, cuyo interés por el Renacimiento italiano ha disminuido, y cuyo apetito por el debate estético y la historia intelectual en general, en la medida en que existe, ha encontrado otros canales. Sin embargo, Henry James pensaba que Romola era «en general lo mejor que escribió»[17], y la astuta selección de la situación histórica, en palabras de Pocock un «momento maquiavélico», muestra un agudo sentido de su importancia política, aunque no llegue a arrojar ninguna luz nueva sobre el paradójico surgimiento de un interludio religioso, e incluso milenarista, en el experimento constitucional más productivo en Occidente.

Romola es también, como requería el nuevo género de Scott, la más melodramática de todas las novelas de George Eliot y por ello digna de atención especial en nuestro contexto actual. Sin embargo, la compleja trama es menos interesante que el destino de uno de los protagonistas, que no es, paradójicamente, su protagonista epónima. De los tres destinos últimos de mujeres del siglo XIX (dando por hecho el fracaso de su matrimonio), a saber, la renuncia (Eugénie Grandet), la muerte (Madame Bovary), o la santidad (Fortunata y Jacinta), Romola recibe el galardón de la última (que podría, por supuesto, entenderse, despiadadamente, como síntesis de las dos primeras). Es sobre todo testigo, más que

agente, y uno casi está tentado a repetir el juicio de Leavis sobre Daniel Deronda y sugerir que en la novela se pueden distinguir dos narraciones diferentes y dispares: en este caso, no obstante, es con mucho la historia del varón la más original. El propio James consideraba ese personaje, el joven marido griego de Romola, Tito Melema, la figura más sugerente de la novela, y decía esto sobre sus curiosos dilemas:

In Tito we have a picture of that depression of the moral tone by falsity and selfindulgence, which gradually evokes on every side of the subject some implacable claim, to be avoided or propitiated. At last all his unpaid debts join issue before him, and he finds the path of life a hideous blind alley.

En Tito tenemos una imagen de esa depresión del tono moral por la falsedad y la autoindulgencia, que evoca gradualmente en cada aspecto del sujeto una implacable demanda que debe evitarse o propiciarse. Al final se presentan ante él todas sus deudas impagadas, y su vida acaba en un siniestro callejón[18].

Es un tema verdaderamente jamesiano, quizá más duro y violento que cualquiera que el propio autor emprendiera.

La deducción de que Tito y su drama constituyen la línea argumental central de la novela encuentra confirmación en la conclusión que resume la propia Romola:

There was a man to whom I was very near, so that I could see a great deal of his life, who made almost every one fond of him, for he was young, and clever, and beautiful, and his manners to all were gentle and kind. I believe when I first knew him, he never thought of anything cruel or base. But because he tried to slip away from everything that was unpleasant, and cared for nothing else so much as his own safety, he came at last to commit some of the basest deeds—such as make men infamous. He denied his father, and left him to misery; he betrayed every trust

that was reposed in him, that he might keep himself safe and get rich and prosperous. Yet calamity overtook him.

Había un hombre del que estuve muy cerca, de modo que pude ver gran parte de su vida, que hacía que casi todos lo quisieran, porque era joven, inteligente y hermoso, y su comportamiento era suave y amable con todos. Creo que cuando lo conocí nunca pensaba en nada cruel o vulgar. Pero como trataba de apartarse de todo lo que era desagradable y no se preocupaba más que de su propia seguridad, al final llegó a cometer algunos de los hechos más despreciables, de esos que hacen infames a los hombres. Renegó de su padre y lo dejó en la miseria; traicionó toda la confianza depositada en él para que pudiera mantenerse a salvo y hacerse rico y próspero. Pero la calamidad lo alcanzó[19].

Volveremos más adelante a este juicio que parece exonerar a Tito de muchas de las bajezas que comete desde el papel que desempeña en la trama, vendiendo la monumental biblioteca de su padre (estamos en pleno Humanismo), traicionando el experimento de Savonarola y conspirando con la contrarrevolución de los Medici, y propiciando finalmente la destrucción de su propio padre (y de sí mismo de paso).

Pero las excusas de Romola no son en absoluto lo que se pretendía en cuanto a debilitar los adornos melodramáticos; y si eso fuera todo, podríamos haber propuesto una especie de escisión freudiana por la que el atractivo hijo se ha visto separado del padre feroz, un antiguo humanista al que Tito ha abandonado en la cautividad turca y que regresa en forma de una auténtica alegoría de la antigua venganza isabelina (sólo una aventura militar casual lo ha liberado para buscar y castigar a su hijo culpable). Pero Tito se siente culpable (sin remordimiento) y él también está ansioso de ocultar ese episodio (y otros igualmente vergonzosos, más tarde) a su virtuosa esposa. Buena parte de la complejidad psicológica se encuentra pues ahí, y es en la dinámica de esa complejidad, más que en su asignación de lo que son motivaciones relativamente convencionales, donde se

encuentra la originalidad de la solución novelística de George Eliot.

Debemos comenzar su examen descartando los términos de la explicación de Romola, que acabamos de leer y que comparte con la autora, quien nos dice que Tito «había elegido sencillamente hacerse una vida fácil, llevando su carga humana, en la medida de lo posible, de modo que no le molestara ningún aspecto» (p. 219). «Y esa decisión le había llevado en varias ocasiones –añade la novelista– a situaciones inesperadas.»

Estas situaciones constituirán efectivamente la trama de la novela, pero la falta de esfuerzo y de disciplina conducirá a algo peor. «Examinándolo de cerca –piensa Tito–, ¿cuál es el fin de toda vida, sino obtener la máxima cantidad de placer?» (p. 113). Ese hedonismo perezoso sería suficiente, para mentes poseídas de la ética protestante, para explicar cualesquiera corrupciones que el destino tenga preparadas para Tito: pero no para hacer que el personaje sea interesante, y de hecho tampoco para endosarle el papel del malvado en el melodrama, aunque todavía queden suficientes elementos disponibles para que un inocente se vea inducido a tal o cual acto reprensible. El personaje de Tito es, de hecho, bastante más complicado para ese papel de repertorio.

Sin embargo, podemos comenzar con esta «inocencia», esta pizarra en blanco en la que George Eliot comenzará a escribir algo nuevo. Es ante todo una inocencia para los demás, como diría Sartre: «amable y simpático», en palabras de Eliot; o, siguiendo la impresión de otro personaje menor, «no era menos cierto que Tito tenía gestos de amabilidad hacia ella aparte de cualquier ganancia que contemplara para sí mismo» (p. 293). De hecho, desde la primera página (en la que se inicia la novela con la llegada de Tito a Florencia), su alegría y su encanto, su simpatía y sus buenos impulsos, son subrayados con cierto detenimiento[20].

No es de esperar, pues, la progresiva modificación de esas cualidades: primero se convierte en un tipo nuevo, no del todo desconocido en el realismo decimonónico (véase, por ejemplo, el ubicuo Dobbin de La feria de las vanidades), pero relativamente

poco teorizado y ciertamente innominado en la forma en que lo hace Eliot: «Su rostro mostraba esa vivacidad suave, tan alejada de la excitabilidad como de la pesadez o la tristeza, que marca al compañero popular entre hombres y mujeres, el compañero que nunca estorba ni destaca por la vanidad incómoda o el excesivo espíritu animal y cuya frente nunca se contrae por el resentimiento o la indignación» (pp. 83-84). En resumen, es el personaje secundario por excelencia, excepto por el hecho de que ese personaje secundario es el protagonista.

Lo que sucede con esta curiosa modulación de la inocencia inicial de Tito es aún más curioso: la atractiva suavidad de sus rasgos se vuelve lentamente negativa; la ausencia de vanidad, resentimiento o indignación se convierte ahora en una falta de expresión más sospechosa:

On the day of San Giovanni it was already three weeks ago that Tito had handed his florins to Cennini, and we have seen that as he set out towards the Via de' Bardi he showed all the outward signs of a mind at ease. How should it be otherwise? He never jarred with what was immediately around him, and his nature was too joyous, too unapprehensive, for the hidden and the distant to grasp him in the shape of a dread. As he turned out of the hot sunshine into the shelter of a narrow street, took off the black cloth berretta, or simple cap with upturned lappet, which just crowned his brown curls, pushing his hair and tossing his head backward to court the colder air, there was no brand of duplicity on his brow; neither was there any stamp of candour: it was simply a finely formed, square, smooth young brow. And the slow absent glance he cast around at the upper windows of the houses had neither more dissimulation in it, nor more ingenuousness, than belongs to a youthful well-opened eyelid with its unwearied breadth of gaze; to perfectly pellucid lenses; to the undimmed dark of a rich brown iris; and to pure cerulean-tinted angle of whiteness streaked with the delicate shadows of long eyelashes. Was it that Tito's face attracted or repelled according to the mental attitude of the observer? Was it a cypher

with more than one key? The strong, unmistakable expression in his whole air and person was a negative one, and it was perfectly veracious; it declared the absence of any uneasy claim, any restless vanity, and it made the admiration that followed him as he passed among the troop of holiday-makers a thoroughly willing tribute. (p. 100)

En el día de San Giovanni hacía ya tres semanas que Tito había entregado sus florines a Cennini, y hemos visto que cuando se dirigía hacia la Vía de' Bardi mostraba todos los signos exteriores de una mente tranquila. ¿Cómo podría ser de otra manera? Nunca se agitaba con lo que tenía inmediatamente a su alrededor, y su naturaleza era demasiado gozosa, demasiado sosegada, para que lo oculto y lo lejano le hicieran sentir algún temor. Cuando salió del calor del sol hacia el refugio de una calle estrecha, quitándose el gorro de tela negra, que era una simple caperuza con las orejeras levantadas que coronaba sus rizos castaños, empujando su cabello y lanzando su cabeza hacia atrás para sentir el aire más fresco, no había ninguna señal de duplicidad en su frente, ni tampoco ningún sello de candor; era simplemente una frente joven, suave, cuadrada, finamente formada. Y la lenta y ausente mirada que lanzó hacia las ventanas superiores de las casas no tenía ni más disimulo ni más ingenuidad que la que corresponde a un párpado joven y bien abierto con su infatigable mirada; a pupilas perfectamente diáfanas; a la oscuridad de un rico iris marrón; y a un ángulo de blancura de color cerúleo puro rayado con las delicadas sombras de sus largas pestañas. ¿Era el rostro de Tito atraído o repelido según la actitud mental del observador? ¿Era un cifrado con más de una clave? La fuerte expresión inconfundible en todo su aspecto y persona era negativa, y era totalmente veraz; declaraba la ausencia de cualquier inquietud, cualquier vanidad impaciente, y hacía de la admiración que le seguía mientras atravesaba la multitud de festejantes un tributo bien merecido.

Y ahora, por alguna transformación dialéctica peculiar dentro de la materia prima de la novela, esa indiferencia de los rasgos de Tito, su inexpresividad, que la descripción asegura que es «veraz», resulta ser la expresión misma del secretismo y la ocultación:

Tito had an innate love of reticence —let us say a talent for it — which acted, as other motives do, without any conscious motive, and, like all people to whom concealment is easy, he would now and then conceal something which had as little the nature of a secret as the fact that he had seen a flight of crows. (p. 92)

Tito tenía un amor innato a la reticencia –digamos un talento para ella– que actuaba, como hacen otros, sin ningún motivo consciente y, como todas las personas para las que la ocultación es fácil, de vez en cuando ocultaría algo que tenía tan poca naturaleza de secreto como el hecho de que hubiera visto un vuelo de cuervos.

Así, por una misteriosa alquimia conocida sólo por Eliot, la jovial franqueza de la juventud inocente se ha transformado como por arte de magia en un secretismo sospechoso y una propensión al ocultamiento (y por tanto a la intriga y la conspiración) que no esperará a materializarse. De hecho, nunca estará totalmente claro lo que viene primero, el secreto o el secretismo, o tal vez eso esté en la naturaleza misma de ese vicio particular (y su existencia concreta como un hábito, o como lo que el hábito mismo perpetúa y nutre). Pero con eso ya estamos dentro de la multiplicidad de los motivos de Tito a los que hemos aludido anteriormente: no se siente impelido a salvar a su padre (esto es ya un sentimiento sobredeterminado); mientras que ahora no quiere que Romola conozca su traición (y para los propósitos de la trama, será el hermano de Romola, quien se había alejado tiempo atrás de la familia y abrazado los hábitos, el que dé la buena nueva a Tito del paradero de su padre tras el cautiverio, información que será indefectiblemente transmitida a Romola

una vez que el hermano dé a conocer su identidad, etc.). Pero este secreto particular se ha multiplicado en otras áreas (tal es la inevitable consecuencia del «canal» profundizado por tantos «riachuelos del egoísmo»): Tito ha rescatado a una campesina y le ha encontrado un alojamiento –todo con bastante inocencia, pero inexplicablemente ocultado a su esposa–; también ha vendido la biblioteca de su padre, algo que ella tendrá necesariamente que descubrir; y sus numerosas amistades lo han acercado a relaciones que en la actual situación revolucionaria no pueden sino cobrar una función política, y por lo tanto conspirativa, asegurándole así la culpa del derrocamiento y ejecución de Savonarola.

Esta multiplicidad de pecados y secretos está en la misma naturaleza de la concepción de George Eliot de lo que antiguamente se llamaba maldad:

> Under every guilty secret there is hidden a brood of guilty wishes, whose unwholesome infecting life is cherished by the darkness. The contaminating effects of deeds often lies less in the commission than in the consequent adjustment of our desires — the enlistment of our self-interest on the side of falsity; as, on the other hand, the purifying influence of public confession springs from the fact, that by it the hope in lies is for ever swept away, and the soul recovers the noble attitude of simplicity (p. 99).

> Bajo todos los secretos culpables se oculta un enjambre de deseos culpables, cuya insalubridad, que infecta la vida, está protegida por la oscuridad. Los efectos contaminantes de los hechos suelen estar menos en la realización que en el consiguiente ajuste de nuestros deseos: en la integración de nuestro interés propio en el bando de la falsedad; del mismo modo que, por otra parte, la influencia purificadora de la confesión pública surge del hecho de que con ella queda barrida para siempre la esperanza en la mentira, y el alma recupera la noble actitud de la sencillez.

La noción de infección forma parte también, sin duda, de una episteme victoriana tardía (es esclarecedora la exposición de Marc Angenot sobre las obsesiones médicas del periodo)[21]; en este caso, sin embargo, es también la otra cara de lo que quizá sea la visión más luminosa en su trabajo posterior sobre la red providencial, la forma en que el bien es también infeccioso e irradia hacia afuera a través de la red de relaciones sociales (por lo menos las de la comunidad tradicional)[22].

Pero en el presente caso el resultado inmediato de esa multiplicidad es muy diferente. Por un lado, todas esas múltiples motivaciones no sólo se perpetúan mutuamente, sino que se aseguran recíprocamente la existencia. Es preferible, de hecho, afirmar esa consecuencia peculiar de manera negativa, insistiendo en la manera en que cada una evita que las demás sean eliminadas o neutralizadas. Pero Eliot lo dice mucho mejor: «Había hecho imposible que desde aquel momento no deseara que fuera verdad que su padre estaba muerto; imposible que no se viera tentado a la vileza aún mayor de que los hechos precisos de su conducta permanecieran para siempre ocultos» (p. 99).

Vemos ahí una notable construcción de frases negativas, que expresan los propios esfuerzos de conciencia de Tito: por su libre albedrío, diría Sartre, aunque se trate de una elección que le sigue siendo desconocida. ¿Pero cómo puede seguir siendo desconocida por uno mismo su elección libre?

La respuesta está en la anticipación narrativa de Eliot de lo que hasta mucho más tarde no sería teorizado como concepto filosófico, en concreto la noción sartriana de la mauvaise foi, o mala fe. La expresión técnica está tomada de la vida diaria y en particular de aquellas disputas en las que uno de los interlocutores (o incluso ambos, según el caso) produce ininterrumpidamente razones y demostraciones palpablemente contradictorias entre sí con el único propósito de ganar la disputa (y ni siquiera de convencerse a sí mismo, ya que no cree en ninguna de esas razones y demostraciones). En la mala fe sartriana, este argumento se interioriza en la forma de una lucha

contra mi «ser hacia otro», es decir, el trauma de mi imagen a ojos de otras personas, que soy incapaz de modificar.

Es este mecanismo el que, en ausencia de algo parecido a una noción freudiana del inconsciente, debe entenderse contra el fondo de la teoría fenomenológica de la conciencia como un estado esencialmente impersonal que, por esa misma razón, no puede ser nada, ni bueno ni malo. Estos atributos se relacionan de algún modo con la construcción del yo, un objeto para esa conciencia impersonal. Para Sartre, por tanto, se convierte en una paradoja y un problema filosófico fundamental cómo y por qué una conciencia podría juzgarse a sí misma como malvada, o iría incluso tan lejos (en los casos de «mal radical») como para afirmarse como tal («¡Mal, sé tú mi bien!»). Pues, como ya hemos sugerido, el mal es un juicio hecho desde el exterior, una sentencia pronunciada sobre el Otro: para sentirme malvado, debo haber interiorizado ese juicio de un modo que queda por explicar.

La crítica sartriana de ese concepto se enfrenta, pues, a dificultades técnicas más complejas que las afrontadas por sus grandes predecesores (o competidores) en esta problemática –Spinoza con su noción de las «pasiones tristes» y Nietzsche con su idea del «ressentiment»–. La de Sartre es una ontología y por esa razón debe mostrar de algún modo cómo una entidad que no tiene ser (o cuyo ser es el no-ser) –en concreto la realidad humana, o Dasein– puede convencerse a sí misma de su posesión de ese atributo del ser que es la maldad o el mal; y no hablamos aquí de hipocresía o fingimiento de las apariencias, como cuando un malvado pretende ser bueno y justo, sino más bien de la profunda y angustiosa convicción interna de ser malo, pecador, nacido para hacer daño, maldito por la pura alteridad y apartado de la sociedad de los justos. (Presumiblemente, un drama similar estaría a la espera de aquellos que están persuadidos de su propia bondad, pero aquí la hipocresía parece proponerse de modo más insistente, aunque, como en el caso contemporáneo de la «celebridad», los juicios positivos de otras personas pueden sin duda ser igualmente traumáticos. El propio «autosecuestro» de

Sartre en sus últimos años parecería haber sido su propia solución a tal trauma.)

En cualquier caso, esta interiorización de un juicio externo está explícitamente registrada aquí en Romola.

«Este primer coloquio nítido consigo mismo» (p. 99): así es como George Eliot nombra y fecha las primeras punzadas de conciencia de Tito, tal como son tradicionalmente denominadas; y sugeriremos que es también en ese momento en el que George Eliot inventa avant la lettre el concepto de mauvaise foi. Aquí ilustramos el descubrimiento con Tito para marcar la emergencia de la nueva… ¿podríamos llamarla «técnica»? (Porque más adelante querré examinarla al nivel del «estilo indirecto libre» y del punto de vista como un medio de representación alternativo.) Sin embargo, sólo llega a su plenitud en los grandes momentos de Middlemarch, en las angustias de Casaubon y Bulstrode; y vuelve a retroceder un tanto en Daniel Deronda, donde, por razones que aún no se han sugerido, Grandcourt representa algo así como un regreso al antiguo malvado romántico –y podría decir quizás al malvado del siglo XVIII–. Casaubon y Bulstrode son, por decirlo así, malvados antiguos: y lo que hacen y no hacen por la trama en ese estado constituye la prueba y el ejemplo supremo de esa disolución del melodrama que estoy aquí argumentando, con todos sus resultados para la forma clásica del realismo novelístico, que cumplen y socavan al mismo tiempo.

«Coloquio nítido consigo mismo»: Eliot traiciona aquí rastros de su hegelianismo al postular un momento inicial de autoconciencia («yo = yo», como diría Hegel), en el que el yo se divide y se enfrenta a sí mismo en un modo de conciencia novedoso y fresco, históricamente nuevo, que parece imitar y reproducir el encuentro de dos individuos separados entre sí. (Hegel lo describe, de hecho, así en el famoso encuentro de lo que se convertirá en el Amo y el Esclavo: un encuentro que acaece primero y precede fenomenológicamente a la división interna con la que se describe la subsiguiente «conciencia de sí», cualquiera que sea esta.)

En cualquier caso, está claro que para Sartre (la fuente del bien conocido «sujeto dividido» de Lacan) la palabra «yo» será técnicamente inapropiada y engañosa para tal descripción (y para la del párrafo precedente), en la medida en que la conciencia de sí no procede de algo que se duplica dentro del yo, sino que se puede caracterizar mejor como la propia producción del yo como tal. La autoconciencia es mi forma de tratar con ese «objeto de conciencia» que es el yo, y que puedo vivir, dice Sartre, con vergüenza o con orgullo, pero que no soy yo realmente, en el sentido en que el «yo» en cuestión es una conciencia totalmente impersonal que no puede ser nada en sentido fuerte, ni puede tener propiedades o características que puedan ocasionar vergüenza u orgullo[23]. Tal conciencia impersonal nunca podría sentirse mala (o buena), en cuanto que no puede sentirse como la forma en que las cosas (u otras personas) son, no puede tener atributos a los cuales podamos asignar tales adjetivos de por sí. Lo más que puede sentir la conciencia impersonal es la injustificabilidad de su existencia.

Por lo tanto, la mauvaise foi en este aspecto involucrará un tipo peculiar de prestidigitación interna, en el que logro convencerme a mí mismo de ser algo; ese proceso parece implicar velocidad: debo trabajar muy rápido para evitar que toda la construcción se desmorone (véase la descripción de Sartre en Saint Genet, un verdadero estudio de este tipo de construcción), para confundirme en la creencia momentánea en las cosas que quiero afirmar o negar acerca de mí mismo. ¿Autojustificación? Sí, en cierto sentido; y, sin embargo, es de mi propio yo del que tengo que afirmar algo, y aunque el yo pueda ser imaginario (en el sentido lacaniano) o un mero objeto de conciencia (en el de Sartre), es no obstante real y algo de lo que difícilmente puedo desembarazarme durante toda mi vida. Sartre ha tenido la fortuna terminológica de encontrar un término técnico en el lenguaje de las situaciones cotidianas, que posee (como la noción de conciencia de sí de Hegel) una relación interpersonal sedimentada en lo que parece una nomenclatura filosófica.

Esa ambigüedad nos permite insistir en la naturaleza representativa, más que filosófica, del concepto sartriano. Está organizado en torno a un dualismo que podemos expresar de muchas maneras: facticidad versus libertad, materia y espíritu, lo que no se puede cambiar y lo que sí, cosa y proceso, o, finalmente, el cuerpo y la conciencia. Ahora bien, también debemos comprender que, representacionalmente, la demostración sartriana se presenta como un enfrentamiento entre un juez y un acusado (ya estén encarnados en individuos distintos o dentro de una sola mente), y también que, como corresponde a una ontología, la acusación se expresa en términos del ser. La casuística del acusado, entonces, su mauvaise foi o mala fe, consiste en desplazar de un lado a otro los términos de la acusación a través de este dualismo básico que es la realidad humana. A la acusación de traición, entonces, el sujeto responde que él ha hecho esto o aquello, pero que no es un traidor en la forma en que son las cosas (facticidad); y que siempre es libre de cambiar y llegar a ser algo diferente (ser leal o digno de confianza). A lo que el juez responde que sabe que el acusado no es ontológicamente indigno de confianza en la forma del ser de las cosas, y que ahí tenemos que ver con actos decididos libremente, más que con esencias y propiedades estáticas, o cualidades; y, sin embargo, el juez sigue convencido de que el acusado, de hecho, nunca cambiará para convertirse en algo distinto de un traidor[24]. Y así prosigue una discusión interminable e imposible que se reproduce en la mente del personaje que busca una justificación y que asegura que sigue siendo capaz de cambiar y de convertirse en alguien diferente. Sartre insiste también en el tempo de ese argumento interno que debe girar de un término a otro con una rapidez tan vertiginosa que el sujeto no pueda nunca captar el engaño de este doble estándar ontológico: la velocidad de ese vuelo equivale para Sartre al inconsciente como tal. «Dans la mauvaise foi, il n'y a pas mensonge cynique, ni préparation savante de concepts trompeurs. Mais l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, pour fuir ce qu'on est» [«En la mala fe no hay mentira cínica ni sabia preparación de

conceptos engañosos. El primer acto de mala fe es huir de lo que no puede huir, huir de lo que se es»][25].

Los personajes de Sartre, entonces, tomando aquí la mala fe como una representación de la conciencia, más que como un concepto filosófico, tienden a formular sus discusiones consigo mismos a un elevado nivel filosófico y ontológico, no particularmente apropiado al vocabulario religioso más tradicional del pecado, la vergüenza y la culpa que habrían estado disponibles para cualquiera de los personajes de George Eliot. En los «coloquios con el propio yo» de esta última, ese veloz salto de un lado a otro entre dos alternativas incompatibles que es la mala fe tiende a cobrar la forma de una sustitución de motivos incompatibles, y es por eso por lo que he insistido antes en la importancia estructural de la multiplicidad de tales motivos en las novelas de Eliot. De la culpa se puede huir empleando esos motivos, uno contra otro, lo bastante rápido para que cada uno excuse al otro. Así, la traición se puede justificar por la necesidad del secreto, el secretismo y la mentira por la vergüenza de la traición, y así sucesivamente. Es un proceso exigente, que uno debe mantener en constante circulación todo el tiempo, que no deja de tener afinidades con el demonio infeliz de Brecht: «Las venas hinchadas de su frente atestiguan el esfuerzo que conlleva ser malvado».

Y por eso el procedimiento, ya sea en la vida real o en su representación, ya no es adecuado para la construcción de los auténticos malvados de los que depende la estructura del melodrama. En términos sartrianos, podríamos haber dicho que ya no puede haber malvados porque nadie puede serlo como lo es una cosa (marrón, sólida, pesada, grande o lo que sea); aunque cualquier persona puede cometer libremente actos malvados (algo con obvias consecuencias para cualquier política sartriana, que debe reemplazar los juicios morales por actos de compromiso [engagement]).

Eliot es quizá más spinoziana en su insistencia en el peaje de miseria psíquica que exigen las «pasiones tristes». Sin embargo, eso es precisamente lo que le permite resolver su problema formal

fundamental: cómo evitar que la negación de la categoría del mal la deje en un mundo higienizado, una fantasía idílica à la Rousseau o Bernardin de Saint-Pierre, en la que todos los personajes no tienen otro remedio que ser «buenos» del modo más aburrido. Neutralizar los efectos de su propio temperamento pedagógico y moralizante, pilotar un rumbo entre las dos alternativas formales del melodrama y las fantasías utópicas más dulzonas, ese es el dilema técnico fundamental de Eliot, del que su solución triunfal, tras el experimento crucial de Tito en Romola, de los personajes de Casaubon y Bulstrode en Middlemarch, ofrece un testimonio notable.

No podemos dedicarles aquí todo el detalle que merecen: baste decir que encarnan los dos tipos de opresión a los que George Eliot era más sensible: el primero, el de las mujeres, y el segundo el del dinero; y el contexto de sus respectivos dramas tiene la ventaja adicional de permitirle, en el primer caso, plantear la cuestión de los / las intelectuales, y en el segundo el de la religión. Por otra parte, su contraste también permite otra ironía, en concreto la del destino común reservado para el fracaso y el éxito por igual, cuando ambos se viven de mala fe.

La miseria del Sr. Casaubon, sin duda, se muestra en el fracaso de su gran obra, su imposibilidad de hecho (y la mala totalización proyectada por La clave de toda mitología, su inacabado libro, es quizá la caricatura y el reflejo distorsionado de la propia totalización alcanzada por Eliot en la novela misma, Middlemarch). Pero en realidad encuentra su fuente más profunda en la intersección de otros dos sentimientos (si podemos llamarlos así apresuradamente), que la psicología tradicional de las emociones nombradas o reificadas denomina habitualmente «vanidad» y «celos».

Ambas son complicadas; y la primera está sin duda relacionada con el gran proyecto y la «morbosa conciencia de que otros no le otorgaban el lugar que no había demostrado merecer»[26]. Pero esa vanidad herida cristaliza en torno a la sensación de que Dorothea no le da ese lugar, y de que él había

subestimado su inteligencia, que ahora se aloja en su mente como lugar de juicio implacable e ineludible sobre él.

El otro sentimiento es el de unos celos más convencionales y no injustificados por Will Ladislaw y el interés que ha despertado palpablemente en Dorothea. «La sospecha y los celos de las intenciones de Will Ladislaw, la sospecha y los celos de las impresiones de Dorothea, llevaban a cabo incesantemente su labor tejedora»[26 bis]. La cuestión es que cualquiera de esas preocupaciones bien podrían, aunque fuera de forma breve e intermitente, conducir a Casaubon a momentos de lucidez, momentos en los que la mala fe podría haber cedido el paso al autoconocimiento. Pero la astucia de la mauvaise foi radica en el modo en que cada obsesión se excusa sobre la base de otra, girando en ese inagotable movimiento perpetuo que ya hemos señalado.

En cuanto al señor Bulstrode, su caso tiene más que ver con hechos que con sospechas: de hecho, tiene un extraño parecido con la situación de Tito, en cuanto a la existencia de un pariente perdido hace tiempo que se supone muerto y la pereza moral con la que Bulstrode justifica su desgana en seguir las huellas de ese eventual heredero de su fortuna, así como el secreto con que mantiene a su esposa ignorante del asunto y de su propia culpabilidad. Toda la situación está entonces sobredeterminada por el vergonzoso origen de su fortuna (la usura), así como por los consuelos a su autoestima proporcionados por la religión, ninguno de los cuales funciona particularmente en el caso de Tito. Sin embargo, Eliot se esfuerza por distinguir ese complejo y angustioso estado de ánimo de la simple hipocresía:

The spiritual kind of rescue was a genuine need with him. There may be coarse hypocrites, who consciously affect beliefs and emotions for the sake of gulling the world, but Bulstrode was not one of them. He was simply a man whose desires had been stronger than his theoretic beliefs, and who had gradually explained the gratification of his desires into satisfactory agreement with those beliefs. If this be hypocrisy, it is a process

which shows itself occasionally in us all, to whatever confession we belong, and whether we believe in the future perfection of our race or in the nearest date fixed for the end of the world; whether we regard the earth as a putrefying nidus for a saved remnant, including ourselves, or have a passionate belief in the solidarity of mankind.

The service he could do to the cause of religion had been through life the ground he alleged to himself for his choice of action: it had been the motive which he had poured out in his prayers. Who would use money and position better than he meant to use them? Who could surpass him in self-abhorrence and exaltation of God's cause? And to Mr. Bulstrode God's cause was something distinct from his own rectitude of conduct: it enforced a discrimination of God's enemies, who were to be used merely as instruments, and whom it would bewell if possible to keep out of money and consequent influence. Also, profitable investments in trades where the power of the prince of this world showed its most active devices, became sanctified by a right application of the profits in the hands of God's servant. (p. 419)

La salvación espiritual era para él una auténtica necesidad. Pueden existir burdos hipócritas que conscientemente simulen creencia y emociones a fin de engañar al mundo, pero Bulstrode no era uno de ellos. Era sencillamente un hombre cuyos deseos habían resultado ser más fuertes que sus creencias teóricas, y que poco a poco había ido adecuando la satisfacción de sus deseos a esas creencias... Si esto es hipocresía, es un proceso que se evidencia ocasionalmente en todos nosotros, cualquiera que sea la confesión, y tanto si creemos en la perfección futura de nuestra raza o en la fecha más próxima para el fin del mundo; tanto si consideramos el mundo como un medio putrefacto para unos cuantos elegidos, incluidos nosotros, o creemos apasionadamente en la solidaridad humana.

El servicio que podría prestar a la religión había sido siempre lo que alegara ante sí mismo para justificar sus actos: había sido el motivo repetido en sus oraciones. ¿Quién emplearía mejor que

él el dinero y la posición? ¿Quién le superaría en desprecio propio y exaltación de la causa divina? Y para el señor Bulstrode la causa divina era algo diferente de su propia rectitud de conducta; conllevaba una discriminación de los enemigos de Dios que habían de utilizarse meramente como instrumentos, y a quienes era conveniente, de ser ello posible, apartar del dinero y de la consiguiente influencia. Asimismo, las inversiones rentables en negocios donde el poder del príncipe de este mundo demostraba sus mejores ardides se veían santificadas por la adecuada aplicación de los beneficios en manos del servidor de Dios[27].

Es el momento, antes de pasar a considerar la supervivencia de los elementos melodramáticos en George Eliot, de abrir una digresión terminológica que también será relevante para los temas discutidos en el capítulo VIII, sobre todo el estilo libre indirecto y el punto de vista.

Podemos plantear el problema dramáticamente preguntándonos: ¿merece ser llamada la mauvaise foi, que hemos visto como un modo narrativo específico (aunque se use sólo de vez en cuando, o raramente), una técnica narrativa? En una era tecnológica como la nuestra, está claro que palabras como «técnica» o «método» despiertan cierta sospecha y vigilancia; parecen reificar su contenido, el procedimiento que tratan de describir o nombrar, y al mismo tiempo transformar su contenido, el material narrativo que organizan y distribuyen, en una especie de materia prima industrial que puede ser procesada mediante ciertas técnicas (o al menos transmitir una especie de progreso en la invención de métodos técnicos cada vez más nuevos y eficientes). En este sentido, no se puede decir que lo que hemos llamado mauvaise foi fuera una innovación muy exitosa: los ejemplos de su uso posterior son poco frecuentes; por otra parte, los sistemas de emociones reificadas o nombradas que se suponía que debía neutralizar regresaron con mayor fuerza aún y siguen muy potentes entre nosotros.

Habría que añadir que la misma noción de técnica estandariza todos esos procedimientos literarios y explica la sorpresa que

podemos sentir cuando una formación como la mauvaise foi se sitúa en la misma categoría de la del estilo indirecto libre (y, de hecho, cuando este último se considera al mismo nivel que el punto de vista, como examinaremos en el capítulo VIII). Los sistemas de clasificación empírica implícitos en tal pensamiento tecnológico excluyen a la vez los tipos de comparaciones dialécticas abiertos al concentrarse en el significado filosófico o, mejor aún, fenomenológico, de tales «técnicas», en el modo en que organizan la experiencia, y en la rivalidad que plantean con otras formas comparables de organización de la experiencia. El propio hecho de que la mauvaise foi como tal tenga su origen en la producción de un concepto filosófico atestigua que tanto el significado como la naturaleza de la materia prima (experiencia) han sido omitidos de las nociones de técnica o método.

Por otra parte, la exclusión de estas últimas permite al texto en cuestión deslizarse hacia la pura conceptualidad y la promoción de tesis didácticas o ideológicas, la historia de las ideas o el almacén específico de opiniones y valores particulares del autor o autora en cuestión. Las dos caras del objeto textual, entonces –su producción como un momento específico de la producción narrativa (de la solución de un problema narrativo) y su contenido fenomenológico e ideológico–, deben figurar en cualquier teorización adecuada del objeto en cuestión.

De hecho, ese lenguaje plantea entonces una tercera dimensión que debe estar presente en nuestro estudio, y es su coherencia y densidad como un tipo particular de objeto discursivo, que puede ser identificado como tal (y por lo tanto nombrado y teorizado). Tal es la implicación de términos como «estilo indirecto libre» o «punto de vista»: su propia presencia puede ser detectada en ciertos momentos del discurso narrativo, permitiéndoles ser estudiados como fenómenos estructurales, y no sólo como producción sintomática o ideología histórica.

Esa es, de hecho, una de las fuentes de la efectividad de la reciente teoría francesa, haber tratado de nombrar tales estados objetales, ya sean appareils, agencements, dispositifs o similares: palabras que tienen la ventaja de profesar cierto materialismo en

el enfoque (los objetos así nombrados no son meras ideas, ni meras habilidades técnicas), al mismo tiempo que sus connotaciones sugieren combinación, y la conjunción de diversos rasgos de una maquinaria compleja. (De los pocos equivalentes alemanes, podemos comparar la noción heideggeriana de Gestell o reserva permanente, que pretende transmitir una concepción de cómo se apropian y almacenan las fuerzas de la naturaleza). Estos términos aparentemente técnicos, tomados de la era de la maquinaria industrial, no están relacionados con los conceptos anteriores de la técnica y el método, aunque sólo sea porque estos implican una actividad mucho mayor por parte del agente o gestor humano. Lo que podríamos llamar «nociones maquínicas», muchas de ellas derivadas de la teoría cinematográfica, presupone en la práctica un aparato físico como la cámara o el proyector, que se interpone entre la narración y el agente humano. Creo que es apropiado separar decisivamente el conocimiento práctico de este último del estado objetal del objeto en cuestión (que puede ser el lingüístico o narrativo, según sea el caso).

La teoría cinematográfica ha atraído, obviamente, la atención en cuanto que parece ofrecer una objetividad científica o al menos tecnológica; sólo unas pocas «técnicas literarias» han parecido prestarse a este tipo de acercamiento, aunque los críticos y analistas puedan a menudo aspirar a un equipamiento de ese tipo empírico y objetivo. En cualquier caso, creo que hemos dicho lo suficiente para postular al menos tres dimensiones que deben estar presentes y satisfechas o cumplidas en cualquier discusión «técnica» de ese tipo; con otras palabras, que deben ser teorizadas de algún modo en su interrelación mutua. Esas tres dimensiones son: 1) el objeto como técnica; 2) el objeto como sentido fenomenológico; y, finalmente, 3) el objeto como una especie de aparato.

Pero todavía no hemos nombrado ese «objeto» con el tipo de especificidad que exige; yo propongo llamarlo, sin muchas esperanzas en algún consenso general al respecto, «formación narrativa». La mauvaise foi sería, pues, una formación narrativa

entre otras, y sin embargo plantearla así es también vislumbrar una cuarta dimensión borrosa más allá de las que ya hemos visto, en concreto su función en una situación histórica dada. ¿Para qué sirve esa formación narrativa en particular? ¿Por qué ha evolucionado? ¿Cuál es su función o propósito?

Mas al menos en este caso conocemos la respuesta a esas preguntas: la mauvaise foi existe para socavar el binomio ético y para desacreditar las ideologías metafísicas y morales del mal, al mismo tiempo que los usos de este en la concepción y la construcción del argumento se ven sustituidos por al menos algunos equivalentes toscos.

[1] Así, el héroe del Nibelungenlied, el guerrero Hagen, se convierte en el malvado del Anillo de Wagner.

[2] El monumental Saint Genet, comédien et martyr de Sartre pretende, en realidad, demostrar esa paradoja [ed. cast.: San Genet, comediante y mártir, trad. de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 1967 y 2003].

[3] John Milton, Paradise Lost [El paraíso perdido], Libro IV, líneas 75 y 110.

[4] El razonamiento de Kant sobre el tema se encuentra en Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft [1793], Meiner, Hamburgo, 2003 [ed. cast.: La religión dentro de los límites de la mera razón, trad. de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Alianza, 1986]. Una interesante discusión contemporánea de ese texto se encuentra en Joan Copjec (ed.), Radical Evil, Londres, Verso, 1996, aunque uno puede preguntarse qué diferencia puede haber entre el mal radical y el mal tout court.

[5] Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburgo, Rowohlt, 1952 [ed. cast.: El hombre sin atributos, trad. de José M.a Sáenz, Feliu Formosa y Pedro Madrigal, Barcelona, Seix Barral, 2010]. Véase especialmente el Libro I, capítulo 18.

[6] W. M. Thackeray, Vanity Fair [La feria de las vanidades], Londres, Penguin, 1985, p. 421.

[7] Edmund Spenser, The Faerie Queene, Libro Tres, Canto X, Estrofa 60 [ed. cast.: La reina de las hadas, Createspace, 2015; trad. de Ricardo Mena].

[8] Marcel Proust, Du côté de chez Swann, en À la recherche du temps perdu, París, Gallimard, 1999, p. 246 [ed. cast.: Por el camino de Swann, trad. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 2011].

[9] Ibid., p. 246; Jean-Paul Sartre, L'Être et le néant, París, Gallimard, 1943, segunda parte, cap. 2 («La temporalité»), sec. 3 («Temporalité originelle et Temporalité psychique: La Réflexion») [ed. cast.: El ser y la nada, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 2016].

[10] J.-P. Sartre, Esquisse d'une theorie des émotions, París, Hermann, 1939 [ed. cast.: Bosquejo de una teoría de las emociones, trad. de Mónica Acheroff, Madrid, Alianza, 2015].

[11] Véase mi análisis de la ontología política del realismo en «Los experimentos del tiempo: providencia y realismo», más adelante en el presente volumen.

[12] George Eliot, Middlemarch, Londres, Penguin, 1994, Libro segundo, cap. 15, p. 235 [ed. cast.: Middlemarch, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 221-222]. Citado en David Ferris, Theory and the Evasion of History, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 222-223.

[13] Ibid., pp. 184-190.

[14] M. Proust, «Sur George Eliot», en Contre Sainte-Beuve, París, Gallimard, 1971, p. 657.

[15] Véase el capítulo 1 de la Segunda Parte, «Los experimentos del tiempo: providencia y realismo» (infra).

[16] George Eliot, Adam Bede, Londres, Penguin, 1985, cap. 24, p. 265 [ed. cast.: Adam Bede, trad. de Manuel Vallvé, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000].

[17] Henry James, Literary Criticism, Volume II: European Writers; New York Edition, Nueva York, Library of America, 1984, p. 1006.

[18] Ibid., p. 931.

[19] George Eliot, Romola, Londres, J. M. Dent, 1907, p. 566. De aquí en adelante, todas las referencias en el texto se refieren a

esa edición.

[20] También se le atribuye un atractivo físico: «El rostro luminoso de Tito mostraba su belleza y hermoso color sin rival por encima del sayo negro que le llegaba hasta las rodillas. Parecía como una corona de primavera, caída repentinamente en la joven pero fría vida de Romola» (p. 57).

[21] Sobre la retórica ideológica de la enfermedad y la infección, véase Marc Angenot, 1889, Longueuil, (Québec), Le Préambule, 1989; véase también mi recensión de ese notable libro en las Ideologies of Theory.

[22] Véase «Los experimentos del tiempo: providencia y realismo» (infra).

[23] Algo ya esbozado en la primera obra filosófica de Sartre, La Transcendance de L'Ego, París, Vrin, 1936 [ed. cast.: La trascendencia del ego, trad. de Miguel García-Baró, Madrid, Síntesis, 2014].

[24] Jean-Paul Sartre, L'Être et le néant, París, Gallimard, 1943, primera parte, cap. 2 («La mauvaise foi») [ed. cast.: El ser y la nada, trad. de Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 2016].

[25] Ibid., p. 105 [ed. cast. cit.: p. 118].

[26] George Eliot, Middlemarch, Londres, Penguin, 1994, cuarta parte, cap. 42, p. 417 [ed. cast.: Middlemarch, ed. de Pilar Hidalgo, Madrid, Cátedra, 2011, p. 510].

[26 bis] Ibid., p. 419 [ed. cast. cit.: p. 511].

[27] Ibid., sexta parte, cap. 61 [ed. cast.: p. 723].

VII

El realismo y la disolución del género

1.

Pero no hemos acabado, no obstante, con la cuestión del mal. El problema del malvado o la malvada no es sólo filosófico, ni siquiera de subjetividad o representación, sino también de la propia trama y de las estructuras narrativas codificadas que llamamos géneros. Cierto es que ha habido un largo aunque esporádico debate sobre si la novela en sí debería considerarse un género por derecho propio: su diferenciación de la literatura lírica, la dramática y la épica parecerían ser decisivas, pero también peculiarmente dialécticas, en la medida en que (no sólo para Lukács y Bajtín) la novela parece ser un tipo muy diferente de organismo, particularmente asociado con una modernidad en la que la mayor parte de la tríada anterior se ha desvanecido. Por otra parte, a menudo hablamos de subgéneros de la novela, como la novela epistolar o las historias de misterio, un uso que parecería devolvernos a algún tipo genérico del que serían especies. Esa es, de hecho, la característica que nos interesa aquí y que nos lleva a dejar de lado todo el debate terminológico llamando simplemente «géneros» de la novela a esos diversos tipos, géneros que no sólo desaparecen con el modernismo, sino que su desaparición es acorde con la construcción y el surgimiento del propio realismo, como demostraré en el presente capítulo.

Así que desde cierta perspectiva el problema de la maldad puede ser repensado en términos de tales géneros o tipos de novela, momento en el que se transforma en una discusión muy diferente, a saber, la del melodrama, y previsiblemente trae consigo un nuevo conjunto de confusiones terminológicas que parecen reproducir asombrosamente las más antiguas en torno a la clasificación genérica. Desde un principio contamos el melodrama entre las numerosas variantes (como el romance o el modernismo) contra las que se ha solido definir el realismo. Ahora, sin embargo, debemos admitir que todas esas oposiciones son de algún modo también internas: y que (para abordar el propio momento inaugural) el realismo se opone al romance sólo porque lo lleva dentro de sí mismo y debe disolverlo de algún modo para convertirse en su antítesis: El Quijote es un laborioso trabajo sobre el romance que todavía contiene, y la tradición española posterior[1] podría llevarnos a preguntarnos si la disolución del romance nos deja con algo radicalmente diferente o simplemente con una Aufhebung del impulso hacia un nivel más alto y quizá irreconocible.

En todo caso, nos enfrentamos a innumerables proyectos y programas de investigación, en la medida en que cada realización consecuente exige un análisis por derecho propio, así como un laboratorio experimental ad hoc para inspeccionar los procesos en marcha en la lenta purga de la estructura genérica reificada por la que se ve amenazada. El análisis es entonces indeciblemente complicado por el requisito suplementario de que también registre la forma en que la novela en cuestión debe construir primero la estructura cuyo desmantelamiento es la tarea primordial de su narración.

El melodrama podría ofrecer una primera clave en la medida en que su malvado es un prototipo quintaesencial de esos personajes y destinos marcados que anteriormente se asociaban con el récit como tal. En este sentido, el melodrama –y quizá también los otros géneros o subgéneros novelísticos con los que estamos a punto de asociarlo– puede identificarse con ese impulso narrativo en cuya lucha e inseparabilidad esencial de su opuesto

afectivo vimos la propia aparición del realismo (o de la novela como tal). La misión del afecto en este caso residiría en el propio debilitamiento de la estructura melodramática, el gradual desvanecimiento del malvado (como acabamos de observar en George Eliot) y el desmantelamiento sistemático de su retórica, su apelación específica a la audiencia y las demandas que exige de sus reacciones: terror, piedad, miedo, simpatía, ansiosa anticipación y cosas por el estilo. En este sentido, el melodrama también podría teorizarse como el equivalente literario de esa «teatralidad» en la pintura que Michael Fried oponía al alejamiento de la audiencia de sus figuras y al abandono de sus apelaciones retóricas a sus emociones[2].

¿Debe identificarse entonces la «absorción» de Fried con lo que venimos llamando afecto, o da lugar al final definitivo del realismo y la aparición del modernismo y de la no figuración? Tales preguntas también nos llevarían a los múltiples significados y usos del propio término «melodrama», que hemos asociado casi exclusivamente con el malvado y la narración del mal. Pero la terminología de Fried nos recuerda que el melodrama asimismo se puede asociar con lo teatral como tal, tanto en sus orígenes en el drama como en su vida póstuma en la actuación en el cine mudo (junto con una existencia paralela en la música, como sugiere su etimología; y en particular con la ópera y sus arias, y por tanto con toda una estética de la expresión estrechamente vinculada al sistema de las emociones nombradas)[3]. Por otra parte, la teoría y la producción fílmicas contemporáneas[4] han dado lugar a lo que parece ser otro uso influyente en el género del cine sentimental organizado en torno a las películas femeninas –Douglas Sirk– y el retorno a lo lacrimoso, tan estrechamente identificado con su forma dieciochesca.

Sin embargo, la noción de una disolución del melodrama puede claramente adoptar tantas formas como el propio melodrama; y este capítulo apenas puede pretender teorizarlas y mucho menos explorarlas. Así, si se toma el melodrama como un modo cuya esencia es la teatralidad, se abren caminos y enfoques que conducen al problema de la retórica, por un lado, y la

evolución de la pintura, por otro. La denuncia de la retórica en los modernismos emergentes ya estaba presente en el repudio por Wordsworth y Coleridge de la alegoría y la decoración en el lenguaje del Ancien Régime; y quizá se puede incluir también en esa categoría la florida actuación de la ópera y las películas mudas derivadas de los textos teatrales, que buscan ante todo provocar un efecto en su público. Michael Fried diagnostica sorpresivamente la presencia de esos mismos motivos en la pintura del siglo XVIII y en la modernidad como «arte conceptual», e identifica lo que llama absorción con el proceso de rechazo de esa «teatralidad» igualmente retórica. Todavía hay un último significado posible de la palabra que deseo reservar para la construcción de la trama como tal, y sobre el que volveré más adelante en este mismo capítulo.

Pero permítanme abordar ahora esta cuestión del género literario desde una perspectiva muy diferente, en concreto la de la obra de Erich Auerbach sobre el realismo (muy diferente de esta). Me refiero a la forma en que su noción de sermo y los tres niveles o modos de estilo pueden complementar y reforzar nuestros argumentos sobre el género[5]. De hecho, el esquema de Auerbach es una simplificación, en la que el alto estilo de la retórica romana y el sermo humilis que caracteriza los primeros textos cristianos, y que se basa en los modelos del Nuevo Testamento, abren un espacio intermedio para lo que se podría llamar un estilo mixto. En su análisis del realismo moderno, cuyo prototipo es la indagación en Madame Bovary[6] que probablemente inició su proyecto de Mimesis (sin que estuviera incluido paradójicamente en él, salvo por un comentario de paso), el despliegue de ese estilo mixto se define esencialmente por lo que se pretende excluir o prevenir por adelantado. Podemos traducir la enumeración de Auerbach de esas exclusiones estilísticas en cualquier otra colección o conjunto de términos –como modos o voces, como puntos de vista sociales y distancias tomadas al respecto, como tonos, como categorías retóricas preexistentes, y así sucesivamente; de hecho, aquí las tomaremos como el punto de partida para varios géneros y la apertura más allá de ellos de

un discurso narrativo que no es un género, en concreto lo que se convertirá en la propia novela realista.

Los tonos excluidos son convenientemente resumidos por Auerbach como sigue: «El tono puede ser trágico, sentimental, idílico, cómico o burlesco»[7]. El ejemplo de este nuevo tema, que elude todas las posibilidades anteriores, es una escena en la que Emma y Charles comparten una cena totalmente ordinaria, durante la cual se evocan todas las insatisfacciones innominadas de Emma («elle n'en pouvait plus», «toute l'amertume de l'existence», etc.). La lista de posibles tonos alternativos de Auerbach proyecta todos los géneros alternativos en los que se podría representar esa escena: la gran insatisfacción trágica de Clitemnestra (en la escena, más que en la prosa narrativa) podría codearse ahí con el anhelo idílico por una campesina de un amante ideal muy diferente (algo que a su vez es fácilmente imaginable en términos de comedia –dieciochesca– o incluso de parodia, desde Shakespeare a los fabliaux medievales, etc.) Todos esos géneros, podríamos decir, insisten en la significación de la escena, ya sea trágica o cómica: no sólo es que se clasifique fácilmente desde el punto de vista literario (y por lo tanto social) en géneros que luego reflejan una diferenciación de clase convencional de las situaciones vitales y del estatus de los personajes (más alto o más bajo que el nuestro, como podría haber dicho Frye)[8].

El punto crucial en la diferenciación de Auerbach de esta realidad «cotidiana» con respecto a todas las demás situaciones tradicionalmente nombradas y categorizadas se encuentra precisamente en el hecho de que exista un nombre para lo que esta representa, pues no parece transmitir ninguno de los elevados temas metafísicos ni es adecuada para el humor del vaudeville, ni para la distracción idílica o la contemplación serena. La escena de la cena (que contrasta tanto con la cena interrumpida en Manon –otro capítulo de Mimesis– como con los diversos almuerzos enumerados en el capítulo I) es ocasión para mostrar un sentimiento de Emma que escapa a cualquier fácil categorización. No es aburrimiento en sentido estricto, ni

frustración, ya que no tiene todavía ningún objeto preciso de deseo; ni siquiera ha elaborado en su propia mente la desilusión que Flaubert transmite mediante detalles objetivos.

Pero tenemos que cerciorarnos de que no nos identificamos demasiado fácilmente con la insatisfacción post factum, ni nos sumamos a los diagnósticos que, viejos o nuevos, tienden anticipadamente a reificar algo que era el verdadero propósito y carga del arte de Flaubert de dejar la cosa sin identificar o, mejor aún, de señalarla desde un principio como no identificable y no disponible. Así, Jules de Gaultier designó y describió en 1892, mucho después de la publicación de la novela de Flaubert, una nueva enfermedad llamada «bovarismo»; el caso es interesante en cuanto que parece ratificar la propia enfermedad como innominada en el acto mismo de nombrarla. Más recientemente, Flaubert ha sido justamente celebrado por haber descubierto la forma en que el deseo está configurado por su propia representación en las novelas y otros medios de comunicación, que desplazan alguna idea simple de la realidad (interna y externa) mediante un estereotipo preexistente: Mme. Bovary está insatisfecha porque ha leído novelas en las que se supone que existe una verdadera satisfacción (mediación girardiana y otras teorías de los medios hasta el postestructuralismo)[9]. Pero cuando este tema amenaza convertirse en una teoría causal por derecho propio, amenaza el frágil equilibrio de la novela, que precisamente toma el afecto y lo innombrable como motivo fundamental.

Es, por tanto, esa huida de la clasificación lo que Auerbach describe tan brillantemente en su ensayo, nombrándola con las palabras «cotidiano» y «existencial». En la medida en que uno ha de hablar, sin embargo, sobre ello, esas palabras son lo más inofensivas posible, puesto que designan las dos caras de esa cosa innombrable que hemos denominado como afecto: lo cotidiano como lo externo, o Stimmung; lo existencial como lo vivido o interior, es decir, el afecto como tal. La cuestión es que ambos dependen absolutamente de la elusión de géneros que tenderían a reificarse y por lo tanto a explicar ese material vivido asociándolo

con este o aquel prototipo de un destino que está consagrado en el tipo de trama de un género específico.

Es precisamente contra esta reificación de los destinos contra la que se dirige el aparato narrativo realista, que reafirma la singularidad de los episodios hasta el punto en que ya no pueden encajar en la convención narrativa. Es también un choque de ideologías estéticas lo que se evidencia por la forma en que las concepciones más antiguas de destino o suerte son desafiadas por nuevos llamamientos a esa noción igualmente ideológica, pero históricamente distinta, de tal o cual «realidad», en la que el material social e histórico se eleva a la superficie en la forma de lo singular o lo contingente.

Así es como todos los grandes realistas han considerado sus operaciones narrativas como una intervención en las concepciones universalizadoras, «supersticiosas» o religiosas de la vida, y como un golpe en pro de la verdad («lector, esto no es una ficción») que sigue siendo parte de toda la secularización ilustrada del mundo. Pero en cada situación histórica la reivindicación de la verdad será algo diferente; la estrategia o argumento general en favor del realismo en general y como tal (el término sólo disfrutó de un breve prestigio literario a mediados del siglo XIX[10]) no es en ningún caso tan duradera y poderosa como su equivalente modernista, en el que las nociones de innovación formal se pueden transferir de una generación a otra durante lo que acabó siendo un periodo de alrededor de un siglo.

Pero es ahora el momento de observar que, a pesar de este ataque al propio sistema de los géneros tal como los realistas lo encuentran todavía cuando, a principios del siglo XVIII, comienzan su trabajo en diferentes escenarios nacionales, el realismo como estrategia formal comienza gradualmente a crear nuevos géneros por derecho propio: endureciendo, por decirlo así, en unos cuantos tipos de relatos, géneros que la novela a veces hereda, pero más a menudo inventa o reinventa, en un proceso en el que sirven como un andamio que debe ser desmantelado a su vez. Es un proceso curioso y dialéctico que puede identificarse como la creciente tensión entre universalismo y particularidad (o

incluso singularidad) en los tiempos modernos, donde el género llega finalmente a ser identificado como universal y por lo tanto como objeto de aislamiento crítico y final demolición, particularmente en la medida en que tales géneros trabajan prácticamente por definición con estereotipos ideológicos y sociales. Cualquier realismo consecuente pretenderá, por tanto, formalmente prescindir de tales estereotipos, penetrar en situaciones, paisajes urbanos e individuos únicos que conforman la realidad de un momento dado de lengua, nacionalidad e historia. Pero ese es un impulso que se revelará finalmente como una de las fuentes del modernismo, en la medida en que busca llegar a tal o cual fenómeno único que no comporta un nombre reconocible y que se torna, así, totalmente irreconocible: los nombres y lo familiar son, por supuesto, formas humildes de lo universal, y los estereotipos son los miembros de la familia de mala fama. Es, si se prefiere, una cuestión de repetición, y más tarde la cultura de masas inaugurará toda una estética de la repetición, basada en ese mismo reconocimiento genérico, que en la alta teorización de Lukács comportaba la caracterización de lo típico[11].

Pero, volviendo a las categorías temporales con las que comenzamos todo este análisis, también podemos describir el proceso en términos de reificación, donde una nueva atención a la escena y al presente se demuestra incompatible con las reificaciones de los viejos tipos de historia o relato que transmitían las imágenes generales de las diversas formas de un destino reificado. Así, la historia o cuento seleccionará este o aquel giro reificado de los acontecimientos –un quid pro quo cómico, un trágico accidente, una salida irónica, la mujer despreciada, el fanfarrón que recibe su merecido, etcétera–, como la forma narrativa reificada a lo largo de la cual encadenar un conjunto de ejemplos contingentes, de modo que el argumento en desarrollo se vuelve predecible e incluso formulario, incitando a los realistas posteriores (por no hablar de los propios modernistas) a subvertirlo y destruirlo a su vez. Lamentablemente, sin embargo, como atestigua la historia del

nominalismo, siempre comienzan a formarse nuevos universales a partir de los restos de los antiguos, y lo que merecidamente se había considerado innombrable es inevitablemente nombrado y generalizado a su vez. Tales son, entonces, los nuevos tipos de trama que empiezan a surgir dentro del propio realismo y a ser codificados y marcados a su vez para la deconstrucción narrativa.

2.

Además del melodrama como tal (considerado como un género), mencionaré brevemente cuatro géneros o subgéneros nuevos característicos del realismo. Se trata del Bildungsroman, la novela histórica, la novela de adulterio y el naturalismo, tomando este último ahora como un nuevo tipo de narrativa, más que como una expansión perfectamente natural y evolutiva del propio realismo.

Las vacilaciones ideológicas y los compromisos del Bildungsroman han sido tan extensamente documentados por Franco Moretti que no hace falta que me entretenga aquí en ellos[12], salvo para decir que su análisis me plantea otra cuestión sobre el realismo relacionada con su compromiso ontológico con el statu quo como tal. No es tanto un compromiso político explícito (aunque se puede demostrar biográficamente el conservadurismo personal de la mayoría de los grandes novelistas realistas) como artístico: el realismo requiere una convicción en cuanto al peso y persistencia masiva del presente, y una necesidad estética de evitar el reconocimiento de un cambio social estructural profundo como tal y de las corrientes soterradas y las tendencias contradictorias dentro del orden social. Postular la inminencia de una revolución profunda en el propio orden social significa a la vez descalificar los materiales del presente que constituyen los elementos arquitectónicos del realismo narrativo, porque desde la perspectiva revolucionaria se convierten en

simples apariencias o epifenómenos, momentos transitorios de la historia, una falsa calma antes de la tormenta, hábitos que son meramente los de una clase social efímera y que están a punto de ser barridos para siempre. El realismo puede asumir imágenes de decadencia y desintegración social como en Balzac, pero no ese sentido muy diferente de la ontología del presente como una corriente que transcurre velozmente. He argumentado en otro sitio con cierto detenimiento[13] que ese sesgo estructural es visible en los retratos satíricos que todos los grandes realistas ofrecen de los intelectuales como tales, desacreditando todos esos compromisos radicales con la historia, el cambio y la reforma social.

Pero el Bildungsroman también sugiere una razón diferente para este resurgimiento inesperado del género dentro de un modo narrativo aparentemente dedicado a reemplazar esas formas reificadas por otro tipo de representación. Porque el joven del Bildungsroman es, por decirlo así, un instrumento para la exploración de las nuevas posibilidades de la sociedad burguesa, una especie de dispositivo de registro, con el que se establece una situación de laboratorio en la que se pueden exhibir ante nuestros ojos esas posibilidades. El protagonista no es, pues, exactamente un nuevo tipo social, sino más bien un espacio recurrente en la nueva sociedad que ofrece una vía para la nueva narración realista.

Las otras tres posibilidades genéricas deben considerarse de la misma manera. La novela histórica aísla el nuevo sentido de la historia que surge a partir de la Revolución francesa, una historicidad que determina el surgimiento de la historiografía moderna desde las antiguas crónicas y que corresponde a los nuevos dinamismos del capitalismo después de la Revolución Industrial. Se puede seguramente argumentar que todas las grandes novelas realistas son en cierto sentido históricas: y las de Balzac ya están siempre situadas en un tiempo histórico, así como en una región específica o espacio nombrado, mientras que las otras, aunque no versen oficialmente sobre el tiempo pasado, se

convierten en documentos históricos por la propia fuerza de su… ¿me atreveré a decirlo?… realismo.

Así pues, se puede afirmar, como lo hace Lukács[14], que la novela realista ya es de por sí profundamente histórica; su nuevo sentido de la vida cotidiana transforma a esta última, desde los esbozos estáticos de las costumbres o escenas folklóricas urbanas, a través de su sentido del cambio –destrucción, reconstrucción, ruinas, andamios, barrios nuevos e irreconocibles, un sentimiento que se hará cada vez más pronunciado al llegar a Baudelaire y Haussmann (¡y Zola!)–. Es un sentimiento de cambio, ya presente, inminente, amenazador, a veces cálidamente anticipado, que se verá subrayado de muchas maneras: la acumulación de deudas e intereses fatalmente vencidos, en todos los autores, desde Balzac a Galdós; las crisis debidas a la inflación; el envejecimiento y las generaciones (La Cousine Bette) [15]; los cambios de régimen; las anotaciones sobre la moda (entendiéndose que el cambio es inherente a su propio concepto): las fuerzas externas que sacuden la estabilidad del matrimonio y el hogar doméstico, etc. Es, pues, la historicidad ya presente y activa en la nueva vida cotidiana y que ofrece los estímulos secundarios a la construcción narrativa, impulsando la trama central como un incómodo elemento de inquietud a través del cual debe moverse.

La novela histórica como tal y como subgénero específico constituye, de este modo, algo así como una hipóstasis de esa realidad histórica interna: aislar el virus del cambio histórico como si estuviera en un tubo de ensayo y unir esa «historia en estado puro» a algo parecido a las estampas de colores vivos que cuelgan de las paredes de los hogares burgueses. La intersección entre la vida cotidiana y el gran Acontecimiento histórico –más frecuentemente político que económico– es una de las marcas de la nueva historicidad de la novela realista, como en Waverley de Scott (1811), aunque también es cierto que la novela histórica invierte esa intersección y sigue el Acontecimiento histórico a través de sus diversas intersecciones con la vida privada, y no al

revés. Esta forma especializada tiene, obviamente, otros determinantes que no podemos tratar aquí[16].

En cuanto a la novela de adulterio, Marcuse ha observado[17] que es el espacio de negatividad en la vida burguesa del siglo XIX. Las mujeres, aún no totalmente absorbidas por el capitalismo y agentes de trabajo no remunerado, suelen ser ocasiones narrativas de rebelión y resistencia en mayor proporción que los hombres. Estos últimos, a menos que sean jóvenes e insatisfechos (convirtiéndose así en ocasiones narrativas para el Bildungsroman), son más susceptibles de ser absorbidos en la dinámica de los negocios y de abrir con su éxito los paradigmas del best-seller de la cultura de masas, como el Octave de Zola (en Au bonheur des dames) o el Bel ami de Maupassant (el fracaso masculino es más bien territorio del naturalismo, como veremos en un instante). Pero las mujeres no pueden tener éxito en ese sentido (a menos que se considere que la complacencia y la satisfacción doméstica son algo positivo, en cuyo caso el personaje femenino cae en la segunda fila de los personajes secundarios y del «ángel del hogar» de Dickens o la matriarca mediterránea). La novela de adulterio (considerada en su sentido más amplio) es, pues, un espacio único en el que la negación del orden social puede ser narrativizada en la persona de esta otra mitad de la «humanidad»: es paradójico e incluso una contradicción que las figuras femeninas, como las grandes bailarinas de ballet del siglo XIX, se conviertan en las grandes estrellas de la novela del siglo XIX –basta comparar a Madame Bovary con el inútil de Frédéric, o a Anna Karénina con el vacilante Pierre–, ¡situación en la que el papel de la adúltera está destinado a mostrar que no hay lugar para ella en esa sociedad burguesa cuya representación debía ser el objeto de la novela!

En cuanto al naturalismo, será, pues, el espacio literario asignado al cuarto gran nuevo jugador en la sociedad del siglo XIX: junto al joven en formación, el «individuo histórico-mundial» político y la mujer, el naturalismo abre un espacio para el trabajador y junto a él a la población más heterogénea de las «profundidades inferiores» del lumpenproletariado y los

marginados en general. La distorsión de perspectiva de este nuevo subgénero naturalista puede estimarse comparando el naturalismo con las manifestaciones sentimentales sobre los pobres en Dickens o Victor Hugo, en las que no está presente la amenaza de desclasamiento colectivo (a pesar del trauma infantil de Dickens). La filantropía y su compasión y simpatía resultan ser muy distintos de este pánico a finales del siglo XIX ante un espacio siniestro y radicalmente diferente.

Sin embargo, ¿es apropiado caracterizar el naturalismo como un subgénero del realismo? Ciertamente, sus relaciones con el realismo han sido muy debatidas y, como forma, la categoría de la novela naturalista no parece totalmente «equiparable» a la del realismo: donde el estereotipo de este último implica la observación social y la representación detallada de los entornos urbanos, el texto naturalista, con su nostalgie de la boue, parece más bien respirar una especie de Stimmung o afecto asociado con el pesimismo o la melancolía, hasta el punto de que la asociación de Deleuze del naturalismo (el McTeague de Norris) con el surrealismo de Buñuel, con sus síntomas estremecedores del inconsciente y de las profundas fuerzas volcánicas impersonales, ofrece un giro bien recibido en esos viejos debates teóricos[18].

¿Pero hay que asociar el movimiento naturalista y la expresividad única que sus textos parecen respirar con una línea argumental específica, de modo que se pueda clasificar como un subgénero? Mi impresión es que los distintos ejemplos del naturalismo comparten todos ellos un paradigma narrativo más general, que podría describirse como la trayectoria del declive y el fracaso, de algo así como una entropía al nivel del destino individual. Y ese es un fenómeno que hay que distinguir claramente de cualquier representación de la muerte o de la finitud observables en las principales novelas realistas. Porque esa curva descendente de la narrativa naturalista comparte aquella ideología más general de finales del siglo XIX que Marc Angenot ha descrito[19] como una creencia en el progreso acompañada de una convicción de la decadencia y de un deterioro casi biológico, que se expresa socialmente en el pánico sobre la

degeneración y la decadencia generalizada. Aquí se articula una contradicción fundamental, en la que se registra la dinámica del capitalismo como progreso (en urbanismo, tecnología, negocios, civilización), al mismo tiempo que las más profundas ansiedades sociales cobran la forma de una percepción omnipresente de la entropía en todos los niveles sociales.

Para la comprensión del naturalismo es importante, en cualquier caso, identificar esa ideología curiosamente contradictoria como una perspectiva de clase, que refleja las dudas de la burguesía sobre su propia hegemonía y sus temores frente a una clase obrera en ascenso, frente a la inmigración y las poblaciones de las colonias, frente a la abrumadora competencia de los otros Estados-nación imperiales, y finalmente de su propia pérdida interna de nervio. Lo que hay en el centro del paradigma narrativo naturalista es la perspectiva de la burguesía y su visión de las otras clases (inferiores). Tampoco se trata de una cuestión puramente epistemológica, ya que dentro de ese «punto de vista» colectivo hay un miedo desesperado, el del déclassement, el deslizamiento hacia abajo por la pendiente dolorosamente escalada de la posición de clase y el éxito monetario o en los negocios; de caer de nuevo en la pequeña burguesía e incluso en la propia miseria de la clase obrera. De hecho, esa perspectiva de la miseria con la que la burguesía observadora envuelve su imagen de la vida de la clase baja (en el naturalismo casi indistinguible de la marginalidad) expresa la ansiedad de la decadencia y el declive inmanentes, la condición en la que Gervaise se hunde y de la que Hurstwood se salva mediante el suicidio. Esta clase media y el modo en que realiza sus fantasías en la forma de un claro paradigma narrativo es un ejemplo mejor y más llamativo de la relación entre clase y literatura que ninguna de las expresiones más vagas y triunfalistas de la trayectoria de la clase «ascendente» en las historias de éxito balzaquianas (a su vez intermitentes –Rastignac triunfa fuera del escenario, por decirlo así– y que sólo transmiten la convicción por la multiplicidad de historias de fracaso que las acompañan). Por esta razón, el naturalismo está mucho más marcado y localizado

por la clase que el realismo en general, y golpea al lector como algo más especial que este último, en la medida en que el público ya no comparte los temores del fin de siècle.

Lo que también sugiere el caso especial del naturalismo es que, en una era de diferenciación de los diversos públicos lectores y de creciente fragmentación de un público lector burgués general en una multiplicidad de lectores más especializados (para los que se diseña la producción en «nichos» especiales), los otros tres paradigmas narrativos realistas básicos se reificarán y se convertirán en subgéneros más diferenciados, con tendencia a verse degradados en formas y versiones culturales de masas. Al mismo tiempo se convierten en blanco de las desfamiliarizaciones de los diversos modernismos emergentes, que estigmatizan sus convenciones en forma de sátiras o absorben y subliman sus narraciones en alusiones generalizadas, transformando lo que todavía eran narrativas en el apogeo del realismo en otras tantas connotaciones literarias sincrónicas.

Resulta, así, instructivo releer Ulysses como un compendio de esas líneas narrativas realistas residuales y como un extraordinario juego combinatorio nuevo con tales residuos. La presencia del Bildungsroman es la más obvia de estas formas remanentes casi extintas, en la medida en que Joyce encamina explícitamente a Stephen a través de esa forma en su recorrido hacia el breve periodo de enseñanza en Dalkey. No tenemos que decidir si más tarde Stephen fracasará en sus pretenciosas ambiciones literarias simbolistas o, por el contrario, se convertirá en el mismo Joyce, ya que la perspectiva de un solo día interfiere radicalmente con la temporalidad de la antigua forma que efectivamente anula, dejando tras de sí su negación como una huella.

No se puede decir que Ulysses sea una parodia del Bildungsroman, ni siquiera si se adopta la visión revisionista de que Stephen es una caricatura que no se debe valorar por sus solemnes modales y su autoconciencia. Sin embargo, es una desviación de esa forma más antigua en una nueva combinación, en la que también se inserta la novela de adulterio. De hecho, si

se le añade el punto de vista final de Molly (reforzado por la evidencia de la Nora de Brenda Maddox, que deja claro que este libro no es sólo una escritura masculina, sino una colaboración en la que tiene peso la voz de Nora [Joyce]), Ulysses puede verse como una post-imagen modernista de Madame Bovary. Puede ser obvio que Molly destaca como una versión más cruda (aunque más artísticamente dotada) de Mme. Bovary, y Mr. Bloom como una versión más cómica pero más simpática de Charles. Pero si se toma a Hugh (Blazes) Boylan como una versión de Rodolphe y a Stephen como una de Léon (siempre admitiendo que el cortejo de este último sólo existe en las fantasías de Molly [y Bloom]), entonces es como si todo el complejo de la novela de Flaubert quedara copiado en Ulysses y amalgamado en él del mismo modo que un viejo par de tejanos se pega sobre un lienzo de Rauschenberg; o, mejor aún, la forma en que una perspectiva fotográfica se distorsiona en su reproducción anamórfica. El relato de Madame Bovary se proyecta sobre otro tipo de superficie plana, y los segmentos resultantes se añaden a la nueva construcción de varias maneras. Es como si el realismo de Flaubert sobreviviera en forma de ruina, que un nuevo edificio (modernista) incorporara entonces, como alusión, como memoria, como pieza de museo, como tiesto irrisorio.

En cuanto a la novela histórica, es evidente que Ulysses lo es doblemente, en el propio planteamiento de Joyce (dieciocho años antes de su publicación) y para nosotros, como un monumento a la metrópolis colonial de preguerra en general. Pero dos fechas lo marcan interna y externamente: desde fuera es menos el acontecimiento inesperado de la Primera Guerra Mundial lo que es insospechado por los protagonistas (pero no por nosotros), una guerra en la que los regimientos irlandeses lucharon por la Corona; pero más especialmente ese otro acontecimiento totalmente imprevisto (en parte como reacción contra la guerra) que fue el Levantamiento de Pascua de 1916. Internamente, la historia profunda está inserta no tanto en la prehistoria de Stephen (que existe fuera del libro en otros libros, de forma que podemos tomarla como hecho histórico externo), sino también en

las visiones fugaces del pasado centroeuropeo y palestino de los judíos en las ensoñaciones de Mr. Bloom[20].

Pero lo que resulta más marcado en el texto como una dimensión diferente del tiempo es la violencia anarquista de los Invencibles, el asesinato en Phoenix Park veinte años antes, que sobrevive en la esfera pública de chismorreos y rumores y en la memoria popular, y resucita bajo la forma de uno de los supervivientes de la banda guerrillera, que aparece en el refugio del cochero a una hora avanzada de la noche y en la última parte del libro. Ahí la historia se cruza no con el presente, sino con el pasado –aunque se puede decir que la procesión del gobernador general (reproducida por Woolf como la limusina del rey en Mrs. Dalloway) marca la presencia imperial en torno a la que se organiza la administración de la ciudad colonial, si no su sociedad real–. Las nuevas lecturas poscoloniales de Ulysses han servido para devolverlo a ese subgénero de la novela histórica mucho más eficazmente que las anteriores lecturas míticas.

El naturalismo, como hemos dicho, no es exactamente un subgénero del realismo, pero con frecuencia se ha señalado la deuda de Joyce con los naturalistas[21], aludiendo a la clase baja de la mayoría de sus personajes, así como a los detalles urbanos obscenos y el recorrido por los «bas fonds», convertidos en un submundo de pesadilla. Yo preferiría evocar una perspectiva naturalista en las sugerencias de una prolongación temporal y en el presentimiento de Bloom de su propio futuro y declive, su propia proletarización (que he tratado en otro lugar)[22].

Tal es entonces la vida de ultratumba de los subgéneros surgidos del realismo y que se hacen visibles en su descomposición. Evidentemente, Joyce se vio obligado a unificar esos restos de la antigua síntesis imponiendo una estructura narrativa nueva y pseudomítica (el paralelo con La Odisea) por encima de esa heterogeneidad, para mantener juntas sus multiplicidades.

Aquí el género se hipostasia y proyecta fuera de la novela mediante los paralelismos con La Odisea: la estructura sincrónica de la novela de un solo día no nos permite en realidad leer el

breve contacto de Stephen con Bloom en ninguna forma realmente familiar o psicoanalítica, cualesquiera que sean las fantasías de esta última. Ese «tema» se proyecta, no obstante, fuera de la novela en una versión narrativa no escrita, que es captada y absorbida por el argumento Odiseo / Telémaco y, por decirlo así, reificado, proyectado fuera de la leyenda, del mismo modo que los seres humanos eran congelados y elevados a las constelaciones estelares en los mitos griegos. El paralelo con La Odisea preserva la diacronía de estas situaciones interpersonales, algo así como pour mémoire, mientras los estamos leyendo y observando en una dimensión muy diferente: Es como si la estructura genérica, que ha dejado de ser actual o estar disponible, fuera reconocida sólo como un recuerdo del lejano pasado épico. Y es entonces en esa esencia genérica reificada en la que ambos subgéneros posteriores del realismo –el Bildungsroman y la novela de adulterio– encuentran su lugar, la historicidad misma flotando por encima del texto bajo la forma de la antigua catástrofe de la guerra de Troya.

Es como si la idea de género hubiera ocupado el lugar de su práctica en ese último momento, y como si una serie de poderosos momentos afectivos de un presente omnicomprensivo sólo pudiera unificarse –sea al nivel de cada capítulo o de la totalidad de la obra– por medio de una idea de unificación simbólicamente concentrada en una forma antigua, clásica, prenovelística.

Sin embargo, tanto de la narrativización y desnarrativización simultánea de Madame Bovary por Joyce como de la lectura inicial de Auerbach se puede deducir tal vez otra tendencia –menos un desglose que un vistazo de una textualidad más profunda bajo las formas narrativas–: la persistencia de algunos elementos cotidianos no narrativos por debajo de las estructuras de los géneros narrativos. Esa «realidad» no narrativa, que Auerbach también llama «existencial», está en consonancia con ese impulso hacia la escena y el presente que asociamos inicialmente con el afecto como tal. Pero también la podemos identificar con otra tendencia en funcionamiento dentro del paradigma realista triunfante, como es su carácter cada vez más

episódico, que acabará marcando la sustitución de la trama por la escena, de la imaginación por la fantasía y de la narrativa por una especie de perceptividad no narrativa. Se trata, sin duda, de una vuelta a los comienzos, en cierto sentido: pues la novela es como un cesto colmado de materiales heterogéneos, entre los que destaca el bosquejo (como lo llamaba Dickens) o la physiognomie de Balzac, las columnas del periódico sobre los diversos y coloridos lugares de interés de la gran ciudad, la observación y anotación periodística que se suma a la propia densidad del texto narrativo. Pero con la serialización, esa tendencia centrífuga se intensifica de nuevo; y el fascículo, con su dinámica interna recurrente y su autonomía relativa, alienta una tendencia a volver a romper la continuidad del proceso narrativo, aunque de una forma nueva.

Podemos hablar entonces de una tendencia hacia la autonomización; lo que Luhmann llamó «diferenciación» está en consonancia con la propia reificación como proceso. Pero si en la poesía la reificación da lugar a la transformación creciente de las palabras en objetos, como en las formas estrictas de Baudelaire, en la novela se puede detectar mejor, no sólo en la aparición de piezas descriptivas sueltas, sino aún más en la tendencia de los personajes secundarios a imponerse y eclipsar las relaciones de los personajes principales en torno a los cuales se organiza principalmente la narración misma y la imaginación se invierte y ensaya. Galdós ofrece la mejor ilustración de ese proceso mediante el cual la novela se convierte en una especie de recorrido en torno a los personajes secundarios de la ciudad y su espacio narrativo, al menos en la medida en que la ciudad es la forma más plenamente realizada y externalizada del espacio narrativo hacia el que tiende la novela realista. Aquí Ulysses proyecta de nuevo hacia atrás una luz privilegiada sobre la forma más antigua, cuyo realismo y las diversas tramas e intersecciones resultan ser algo así como ciudades narrativas por derecho propio.

3.

Puede ser instructivo aquí un retorno final al melodrama, pero no al sustantivo genérico; a lo melodramático como tal, que también hemos identificado coherentemente con lo teatral y lo retórico. Lo que más comúnmente se asocia a esos epítetos, particularmente cuando se usan en un sentido crítico o negativo, no es tanto su efecto como la sensación de que constituyen algo así como complementos narrativos, estructuras que se superponen o añaden, la supervivencia de una estética anticuada de la expresión a la que se recurre para compensar un tipo diferente de deficiencia química.

Porque la propia discusión de Fried (así como muchas de las discusiones teatrales del melodrama) deja claro que la asociación del melodrama con la teatralidad plantea el problema más general de la retórica en los tiempos modernos y su repudio (como en el famoso poema de Verlaine), no sólo en el modernismo como tal, sino también en el curso del desarrollo de la novela realista. La retórica significa aquí no sólo la teatralidad de un lenguaje esencialmente expresivo (basado, como ya hemos mostrado, en la primacía de la emoción nombrada), sino también, desde Scott y Hugo en adelante, los explosivos dispositivos taquigráficos por los que puede iniciarse un argumento, girar en una nueva dirección, o llegar a un final oportuno (de manera inoportuna). Esta es esencialmente la función de cierto tipo de retórica narrativa en Zola, como hemos visto: la necesidad de acabarlo todo con una catástrofe, o la inserción de figuras grotescas à la Hugo, como el niño demoníaco de Saccard en L'Argent, para dar un impulso a los acontecimientos fácilmente llevados al letargo por la sobreabundancia del afecto (y eludiendo un mayor interés en la introspección o la psicología como tales).

Sin embargo, los momentos melodramáticos de Zola no sólo nos recuerdan que es heredero de Hugo tanto como de Balzac; también marcan una disyunción significativa en su materia

prima. Nos inclinamos a deplorar esos excesos narrativos al mismo tiempo que los admiramos (aunque sólo sea por la emoción de la ejecución); lo que quiere decir que ya en la misma lectura del texto se proyectan como suplementos, la materia prima exhibe sus propias grietas y discontinuidades internas. Parece querer demostrar por sí misma la brecha entre la jouissance exuberante, incluso libidinosa y estridente en la vida cotidiana y en la rutina, en las grandes listas y catálogos de objetos, los embelesos del cuerpo y su bonheur, sus euforias y vislumbres extáticos; y por otro lado las explosiones gratuitas, los incendios, las bancarrotas, las monstruosidades y las catástrofes gratuitas (aunque fatales), que son el precio que tenemos que pagar por el cierre de la novela. El exceso reside así en el propio tema-materia, más que en el mal gusto de su creador. Es como si presagiara alguna futura distancia entre las dos temporalidades de la iteración y el Acontecimiento, del aburrimiento y del cataclismo histórico; pero también anuncia la desintegración inminente de la narrativa como la forma en la que tal «realidad» puede ser registrada y transmitida.

En lo que respecta a George Eliot, la constatación de cierta resistencia al melodrama no puede sino parecer paradójica a la luz de los innumerables elementos melodramáticos en sus novelas, desde la seducción de Hetty en Adam Bede a las pruebas de Gwendolen en Daniel Deronda; desde los misterios del nacimiento del héroe de esa novela hasta el drama de venganza de Romola; desde las fortunas y quiebras de cualquiera de esas historias a su acompañamiento por el secreto y el chantaje, tan persuasivamente documentado por Alexander Welsh[23].

Sin embargo, la importancia de tales elementos debe ser captada a la luz de la construcción heterogénea de esas obras, donde se superponen una variedad de paradigmas narrativos (y no sólo los del melodrama) en las construcciones antológicas que no tanto traicionan descuido o destreza insuficiente como sugieren una voluntad de incluir múltiples impulsos, una variedad de tipos sociales y psicológicos y una ambiciosa multiplicidad de temas.

El costumbrismo de Adam Bede se combina así con una tragedia de clase à la Faust I, la desastrosa fraternización de la muchacha humilde con un joven aristócrata (que con seguridad ocupa el lugar de un cierto tipo de malvado tradicional). The Mill on the Floss es una mezcolanza aún mayor de «temas» (como gustaba de llamarlos Henry James) y de líneas argumentales, no todas exploradas totalmente o llevadas a su conclusión. El estatus de Romola como novela histórica exige una heterogeneidad distinta de la relativa singularidad de propósito de Silas Marner o, de otro modo, de Felix Holt. Sólo Middlemarch logra fusionar sus hilos argumentales en un paisaje coherente, mientras que el desacostumbrado ambiente de clase alta de Daniel Deronda abre de forma igualmente inesperada una gran fisura en esa obra que indujo a Leavis a proponer descaradamente que su mitad política (la historia de la identidad étnica de Deronda) fuera simplemente extirpada[24].

Pero es más instructivo ver esa variedad de formas de Eliot como otros tantos ejercicios de experimentación técnica. De hecho, entre los otros grandes novelistas del siglo XIX, sólo Flaubert se le puede comparar en la planificación estratégica de sus proyectos y en su número limitado. Ni Eliot ni Flaubert eran novelistas profesionales del tipo de Dickens o Zola, de Balzac o incluso de Henry James; y cada una de sus obras se puede considerar como un experimento de laboratorio que plantea un problema de forma distinto por derecho propio, por muy satisfactoria que sea la solución.

No es, pues, sorprendente que el problema del melodrama encuentre una elaboración muy consciente en Eliot: en ese trabajo un dilema narrativo llega a una fruición histórica y al mismo tiempo encuentra una motivación filosófica para sostenerla. No necesitamos especular sobre la pertinencia de los dilemas éticos para un público victoriano abierto a la evolución (Nietzsche está ahí para documentar su amplia resonancia cultural).

David Ferris ha señalado con gran agudeza que Middlemarch contiene una significativa digresión autorreferencial sobre el melodrama como forma, en el interludio (capítulo 15) que

recuerda el temprano affaire de Lydgate en París con una joven actriz francesa[25]. Ese momento implica un melodrama en el que una esposa infiel mata en escena a un marido celoso; pero en el momento en cuestión la protagonista mata realmente a su oponente, que es o era de hecho su marido «en la vida real»). Ahí es absoluta la separación entre el melodrama como género y el realismo que debe siempre resistirse a él, cancelarlo, desvelar algo más real por detrás de su estereotipo formulario. Lo que el «realismo» añade entonces en el proceso es la revelación de que la siguiente capa de representación –resbaló, fue un accidente– también es falsa y de que la mujer realmente pretendía matar a su esposo. Este descubrimiento menor es de hecho bastante trascendental en la obra de George Eliot en general, y volveremos más adelante sobre él.

Una objeción más seria a la teoría del borrado del melodrama nos confronta con la existencia misma de la última gran obra de George Eliot, Daniel Deronda, en la que el melodrama es inexplicablemente restablecido en toda su gloria, con una heroína implacablemente victimizada pero admirablemente enérgica y un malvado cuya fría pasión iguala a la más depravada que nos hubiera legado el siglo XVIII. En el caso de Grandcourt, en efecto, Eliot no se vale de ninguna de las técnicas representativas de la mala fe que podrían haber hecho a ese personaje más atractivo para el lector, o al menos más comprensible: los pocos destellos de su vida interior (y el recuerdo de su amor por la señora Glasher y sus hijos) son lo bastante escasos como para arruinar esa poderosa imagen del libertino malvado, cuya frialdad, desde Laclos y Sade, desde Lovelace hasta Byron y Balzac, es el signo tradicional de las energías del vicio. Tampoco el papel secundario de Lush (el doméstico corrupto, tan común desde la leyenda de Don Juan) explica todo lo que es inexplicable sobre la existencia de este arquetipo de cierto mal: la inexplicabilidad del mal radical, tal como se refleja en las maneras de Grandcourt, que es la imprevisibilidad y el capricho del rechazo, la afirmación inesperada de la exigencia injustificable, la serena convicción de la necesidad de dominar al otro.

Vista bajo esa luz y reemplazada en esa tradición cultural particular, la figura de Grandcourt, seguramente uno de los personajes más plenamente acabados de Eliot, pertenece inequívocamente al elenco de personajes del melodrama arquetípico. Sin embargo, ¿qué puede explicar esta extraordinaria regresión formal de George Eliot en una obra que, considerada, en cambio, en su energía e inteligencia formales y estilísticas, no es en modo alguno inferior a Middlemarch? Sorprendentemente, creo que las razones son políticas y que también explican el desarrollo aparentemente no relacionado de la trama de Deronda, que un lector tan eminente como Leavis pretendía amputar separándola de la mitad protagonizada por Gwendolen, que admiraba mucho.

El pronunciamiento de James sobre el conservadurismo de Eliot –«Tanto como artista como en cuanto pensadora […] nuestra autora es optimista; y aunque un conservador no es necesariamente un optimista, creo que es muy probable que un optimista sea un conservador»[26]– necesita una revisión, sobre todo cuando procede de un escritor tan apolítico como el propio James, cuya caracterización no sugiere nada particularmente progresista de su parte, sino simplemente que en el «conservadurismo» de Eliot todavía detectaba algo político, una supervivencia de impulsos y valores políticos en lo que no debería haber sido más que arte. Creo que sería mejor caracterizar esos restos de lo político en Eliot como antipolíticos o, mejor aún, como antiactivistas. Ciertamente, tenía un agudo sentido de la opresión, y si deploraba tanto la agitación de la clase obrera (Felix Holt) o el feminismo militante como tal, no por ello dejaba de deplorar los errores que (erróneamente) se proponían para corregirlos mediante una acción política directa. La providencia[27] proporcionaba un brillo utópico a situaciones tan contradictorias, sin disminuir la visión crítica que proyectaba en el retrato de confinamientos intolerables como los matrimonios de Dorothea o Gwendolen.

¿No cabría sugerir que los conflictos políticos y las luchas sociales abiertas que quería evitar en la vida social

contemporánea, con su toma de partido y la estructura antagónica que necesariamente generaban, tuvieran para ella una relación con esas estructuras melodramáticas que trataba de minimizar en sus construcciones novelísticas?

Por otra parte, las visiones idílicas de una antigua vida rural y de pueblo se tornan cada vez menos «realistas» con el desarrollo del capitalismo industrial, y ningún proyecto de reforma parece justificar la reconciliación del «progreso» con esa restauración rural y nostálgica que una optimista como George Eliot podía esperar o desear. Por el contrario, los movimientos nacionalistas comenzaron a ocupar inesperadamente en toda Europa el lugar de los conflictos sociales internos que habían dejado su huella en sus obras anteriores. Para abarcar ese mundo nuevo y más amplio se requería un nuevo tipo de pensamiento político, que Gwendolen parece afrontar con consternación y buena voluntad a un tiempo. Daniel Deronda hace lo mismo como novela; y parece bastante plausible que, cualquiera que fuera el desasosiego que George Eliot pudiera sentir hacia los movimientos relativamente separatistas de los trabajadores o las mujeres, a su agudo sentido de la «red» de la comunidad y de las relaciones colectivas le habrían resultado en principio más cercanos los movimientos nacionalistas[28]. Pero no debían ser activistas, y de ahí la elección del renacimiento judío como el vehículo más adecuado para esta conciencia política nueva y en evolución. Al evaluarla debemos dejar totalmente de lado las connotaciones anacrónicas de un sionismo político posterior (por no hablar de la Realpolitik del Estado de Israel) y entenderla como un nacionalismo puramente cultural (dejando de lado también las últimas connotaciones de esa frase), o, con otras palabras, un movimiento nacional totalmente organizado en torno a la tradición cultural y sin el programa político activista que Eliot rehuía sistemáticamente.

Ahí Eliot, cuyo interés por los nacionalismos europeos es, como sus compromisos filosóficos, tan avanzado con respecto a la estrechez de miras británica, puede verse entonces como que corrige su propia visión de la vida social; y aquí volvemos a la

cuestión del melodrama, pero ahora para subrayar su contenido político como un acto simbólico. Porque la tradición en la que hemos incluido a Grandcourt es ineludible, junto con el gótico en general, como expresión de la crítica de la Ilustración hacia la aristocracia y el Ancien Régime. La maldad de los libertinos protagonistas es una opresión de clase; la política y la sexualidad se unen en el significante dieciochesco fundamental de la «virtud»; y Grandcourt, como todos los demás, es el aristócrata por excelencia avasallando a los humildes. Adam Bede, para la germanófila George Eliot, es, como hemos dicho, una reposición de Faust I, con su tragedia de la campesina seducida; Daniel Deronda es más próxima al gótico y a la tiranía de la nobleza sobre sus víctimas femeninas enjauladas. En cualquier caso, sugiero que la estructura más profunda de esta última novela de Eliot consiste en una conjunción entre la melodramática denuncia de la persistencia del Ancien Régime inglés y la visión utópica de otro tipo de comunidad orgánica, situada ahora no en el pasado inglés, sino en algún futuro paisaje desconocido en el que, con el propio Deronda, nuestras vidas y nosotros mismos pudiéramos vernos totalmente transformados.

Sin embargo, en todo esto hemos pasado por alto, como si fuera otro melodrama, al otro malvado; porque seguramente uno de los elementos básicos teatrales (y operáticos) del melodrama fue siempre el romance familiar, lo que equivale a decir la paternidad redescubierta del niño huérfano, la revelación dramática del nacimiento del héroe o la heroína, la anagnórisis cuyos gritos de alegría y asombro permiten que la obra se complete y la trama concluya (volveremos en seguida a este asunto del cierre narrativo). Por otra parte, parece que también hemos olvidado que el malvado puede muy a menudo ser del otro sexo, persistiendo desde tiempos inmemoriales (como en la tradición china de los «demonios con huesos blancos» y las princesas malvadas) hasta las femmes fatales del cine negro de Hollywood.

Es un recordatorio que debe apartar de inmediato nuestra atención desde Grandville (en la primera trama de Eliot) para

posarla en la princesa Halm Eberstein, el verdadero centro melodramático de la segunda línea argumental: la mala madre, que abandona a su hijo Daniel para convertirse en una diva mundialmente famosa, y que irradia la frialdad convencionalmente asociada con el villano actancial. Pero no podemos evaluar adecuadamente esta figura y su posición culminante en ambas tramas sin volver a su «mise en abyme» en aquella pequeña anécdota de la novela anterior, la historia del primer amor y desilusión de Lydgate. Porque allí, de pasada, encontramos enunciado qué es realmente explosivo y político en la obra de George Eliot, en la improvisada explicación del amante de su actriz tras la admisión de la culpa: «Usted es un buen chico –dijo ella–, pero me disgustan los maridos y nunca volveré a tener otro»[29]. En esta frase, y no en ninguna de sus sentencias morales, ni siquiera en figuras simpáticas como Dorothea, encontramos el corazón latente de la obra de George Eliot y el lugar en el que las convencionales narrativas subgenéricas, tanto del melodrama como del drama de adulterio, se revelan como el más simple de los disfraces y frentes para un drama sin par de liberación. Así como el malvado, el seductor, constituye el avatar civilizado del ogro caníbal de la Antigüedad (el jefe de la horda primitiva para Freud), y la mujer fríamente malvada el de la bruja que mata a sus propios hijos (Medea), el trabajo del realismo consiste en disolver esos arquetipos (y no, como trató de asegurarnos la vieja crítica del mito, en organizar su supervivencia) y en apropiarse de sus tramas arquetípicas para nuevos actos de libertad.

Sin embargo, tampoco debemos olvidar que, vaciado de su contenido y significado, el melodrama, así como los otros tipos de relato que hemos mencionado aquí, es también una forma vacía, que sobrevive para suministrar la estructura de la narración y mediante la cual, en particular, se puede poner en movimiento y con la que puede encontrar conclusión: el propio final, la catástrofe (explosión, conflagración, inundación, cataclismo financiero, o incluso en algunos casos –Fidelio– el rescate providencial, el «reitender Bote» de Brecht, el perdón de la reina,

la esperanza contra la esperanza). En todos esos casos, negativos o positivos, lo que se refuerza entonces es la categoría del Final como cierre melodramático y última satisfacción, aunque no sea la destrucción total de los malvados con el fin del mundo.

Pero hemos sostenido repetidamente que el realismo no significa la eliminación total de esa manifestación del destino y de sus récits que constituye el modo melodramático, sino sólo su debilitamiento y atenuación tendencial frente a su contrario, la escena, el afecto, el presente eterno, la conciencia o cualquier otra forma que pudiera adoptar ese impulso incompatible. Los cataclismos de Zola, los frenéticos desenlaces de Balzac, atestiguan la persistencia de esa estructura temporal y su carácter indispensable para una forma que, sobre todo en el modo de serialización del siglo XIX, sería dolorosamente impugnada sin un dispositivo de ese tipo, alguna señal de cierre y conclusión.

¿Es necesario añadir que a este respecto George Eliot es maestra del final melodramático? La gran inundación que arrastra a los protagonistas de The Mill on the Floss es seguramente tan zolaica como cabría pedir a Dickens; y no es casualidad que tanto Romola como Daniel Deronda concluyan con ahogamientos altamente melodramáticos. Miedo a la muerte por el agua. Son ese miedo y las innovaciones formales que ideó para conjurarlo, así como para satisfacerlo, los que convierten a George Eliot en una pausa tan interesante en el camino desde el surgimiento del realismo hasta su disolución[30].

Pero existe una última forma de género que al realismo le resulta prácticamente imposible disolver sin deshacerse totalmente en el proceso, y es la novela misma. Una de las principales observaciones literarias de Barthes era la idea de que la novela como forma estaba menos definida por la trama y la estructura que por lo «novelesco» mismo, por una novelidad que se extendía hasta los propios poros del lenguaje y las frases individuales, transformando incluso hechos ostensibles y supuestamente no ficticios en la connotación ineludible de la declaración adicional, «soy una novela». He usado en otro lugar

como ejemplo la siguiente declaración de un trabajo periodístico real, que para mí sigue siendo dramática:

El aire de la mañana era gélido en Greenwich, Connecticut. A las 5:00 de la mañana del 17 de marzo de 2008 todavía estaba oscuro, excepto por los faros del Mercedes negro al ralentí en el camino de entrada, que iluminaban zonas de nieve medio derretida dispersas por los prados de la finca de doce acres. El conductor oyó crujir las piedras del sendero cuando Richard S. Fuld Jr. salió por la puerta principal y se dirigió a la parte trasera del coche[31].

Ahora bien, se trata del inicio de un texto, tanto más significativo en la medida en que predispone al lector e induce una cierta actitud narrativa y en último término novelística en lo que sigue. Pero si esto es así, y si «la novela» es a la vez lo «novelístico» de Barthes y el último género que disolver en la lucha del realismo contra la reificación y la forma reificada, entonces resulta paradójicamente claro que el adversario último del realismo será la propia novela realista.

[1] Se observa en España, especialmente después de 1898, la aparición de todo tipo de «filosofías del Quijote» (Ortega, Unamuno) y evocaciones del mundo «cervantino», en las que incluso la forma de las sentencias del maestro proyecta toda una Lebensphilosophie; no conozco nada comparable en la literatura de ninguna otra nación. Por otra parte, sería poco aconsejable subestimar el impacto literario de Cervantes a través de los tiempos: todo Galdós, por ejemplo, está imbuido de los temas fundamentales de El Quijote.

[2] Michael Fried, Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot, Chicago, University of Chicago Press, 1988. Deberíamos apreciar también las consecuencias de esa posición para el modernismo (M. Fried, Art and Objecthood: Essays and Reviews, Chicago, University of Chicago Press, 1998 [ed. cast.: Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas, trad. de Rafael

Guardiola, Madrid, Machado, 2004]), así como su regreso en prácticas contemporáneas inesperadas como la de la fotografía (Fried, Why Photography Matters as Art as Never Before, New Haven, Yale University Press, 2008).

[3] La obra clásica sobre el significado del melodrama es la de Peter Brooks, The Melodramatic Imagination, New Haven, Yale University Press, 1995.

[4] A este respecto, el texto inaugural es el de Thomas Elsaesser «Tales of Sound and Fury», en Movies and Methods, vol. II, ed. Bill Nichols, Berkeley, University of California Press, 1985.

[5] Erich Auerbach, Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity, Nueva York, Pantheon, 1965 [ed. cast.: Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media, trad. de Luis López Molina, Barcelona, Seix Barral, 1969].

[6] Erich Auerbach, «On the Serious Imitation of the Everyday», en G. Flaubert, Madame Bovary, Norton Critical Editions, ed. Margaret Cohen, Nueva York, Norton, 2005.

[7] Ibid., p. 427.

[8] Northrop Frye, The Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 33-34 [ed. cast.: Anatomía de la crítica, trad. de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, 1991].

[9] El «deseo mimético» de René Girard (Mensonge romantique et vérité romanesque, París, Grasset, 1961; trad. al inglés como Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1966, 1976, y al cast. como Mentira romántica y verdad novelesca, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1985) sólo es el ejemplo más llamativo de este tipo de teoría, del que la teoría del simulacro y la teoría de la sociedad del espectáculo desarrollan otros aspectos.

[10] Con Edmond Duranty y los partidarios de pintores como Courbet.

[11] Véanse Georg Lukács, Writer and Critic, Londres, Merlin, 1970, y Studies in European Realism, Londres, Merlin, 1972. Es importante añadir que para Lukács era lo «típico», y no el mero

estereotipo, lo que en último término registraba los movimientos subterráneos de la propia Historia.

[12] Franco Moretti, The Way of the World, Londres, Verso, 1987, 2000.

[13] Véanse «Los experimentos del tiempo» en este mismo volumen.

[14] Véase la nota 11 supra, así como Georg Lukács, Der historisches Roman, Aufbau-Verlag, Berlín, 1955 [1937]; trad. al inglés: The Historical Novel, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983 [ed. cast.: La novela histórica, trad. de Jasmin Reuter, México, Era, 1966].

[15] Espero que la lamentable ausencia de un examen detallado de Balzac en el presente trabajo se vea hasta cierto punto compensada por los dos capítulos que dedico en The Political Unconscious (Ithaca, Cornell University Press, 1981) a La Cousine Bette y La Rabouilleuse.

[16] Véase, no obstante, el capítulo «La novela histórica hoy día», además del provocativo y estimulante estudio de Perry Anderson sobre la historia de este género en «From Progress to Catastrophe», London Review of Books 33, 15 (28 de julio de 2011).

[17] Herbert Marcuse, Eros and Civilization, Nueva York, Routledge, 1987 [ed. cast.: Eros y civilización, trad. de Juan García Ponce, Barcelona, Seix Barral, 1968].

[18] Gilles Deleuze, Cinéma I. L'image-mouvement, París, Minuit, 1983 [ed. cast.: La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, trad. de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984]. Véase el cap. 8, «De l'affet à l'action» [«Del afecto a la acción. La imagen-pulsión»].

[19] Marc Angenot, 1889, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1989.

[20] Al lector no irlandés tal vez haya que recordarle el precedente de Hungría, descrito en 1898 por Arthur Griffith en The Resurrection of Hungary: A Parallel for Ireland (1904).

[21] El impresionante James Joyce de Harry Levin, en 1942, entendía Ulysses como una síntesis de simbolismo y naturalismo.

[22] Véase mi ensayo «Joyce or Proust?», en The Modernist Papers, Londres, Verso, 2007.

[23] A. Welsh, George Eliot and Blackmail, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

[24] «En cuanto a la parte mala de Daniel Deronda, basta cortarla», The Great Tradition, Londres, Chatto y Windus, 1948, p. 122.

[25] David Ferris, Theory and the Evasion of History, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.

[26] Henry James, Literary Criticism, Volume II: European Writers; New York Edition, Nueva York, Library of America, 1984, p. 933.

[27] Una vez más, véase «Los experimentos del tiempo: providencia y realismo», más adelante en este mismo volumen.

[28] Su interés particular por el sionismo no es, evidentemente, la única forma de reflexión política que se observa en la segunda mitad del siglo XIX, después del triunfo de la política representativa y del impulso al imperialismo.

[29] George Eliot, Middlemarch, Londres, Penguin, 1994, p. 154 [ed. cast. cit.: Middlemarch, ed. de Pilar Hidalgo, Madrid, Cátedra, 2011, Libro segundo, cap. XV, p. 235].

[30] Los dos estudios clásicos sobre finales y comienzos son los de Barbara Herrnstein Smith, Poetic Closure, Chicago, University of Chicago Press, 1974; y Edward Said, Beginnings, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

[31] Andrew Ross Sorkin, Too Big to Fail, Nueva York, Penguin, 2009. Es importante observar que, aunque todos los detalles de esas frases sean fácticamente verdaderos y no meramente probables (la nieve, los faros, etc.), eso no los hace menos «ficticios» [ed. cast.: Malas noticias. Los secretos y escándalos de la crisis financiera más dramática de Wall Street, trad. de Emilio Muñiz y Emma Fondevila, Barcelona, Planeta, 2010].

VIII

La tercera persona hinchada, o el realismo después del realismo

What determined the speech that startled him in the course of their encounter scarcely matters, being probably but some words spoken by himself quite without intention —spoken as they lingered and slowly moved together after their renewal of acquaintance.

James, «The Beast in the Jungle»

Lo que determinó el discurso que lo sorprendió en el curso de su encuentro apenas importa, habiendo sido probablemente tan sólo algunas palabras pronunciadas por él mismo sin intención; pronunciadas mientras se desplazaban lentamente tras la renovación de su vínculo.

James, «La Bestia en la Selva»

Hasta ahora hemos venido contando esta historia en términos de las categorías más amplias y manejables: trama, conjunto de personajes, género y demás; sólo la concepción tradicional de la descripción, o écfrasis, parecía prestar alguna atención al estilo, o incluso ser más precisa en cuanto a la naturaleza de este análisis, a la retórica. La división, no obstante, ya sugiere una distancia entre macro y micro, fábula y syuzhet, la historia y su tratamiento, que sospechosamente se hace eco de la oposición entre objeto y sujeto, cuando no entre narrar y mostrar, y que exige escrutinio, es decir, historización. En los capítulos precedentes me he esforzado por historizar las categorías más

amplias mencionadas anteriormente, y por reemplazar los argumentos y conjuntos de personajes genéricos dentro de un proceso de cambio en el que sus funciones se someten a una reestructuración fundamental. Debería ser bastante obvio que el propio lenguaje narrativo en que esos materiales se presentan y transmiten está igualmente sujeto a la evolución o modificación histórica; y, más aún, que también proporciona necesariamente pistas, cuando se examina debidamente, en cuanto a las transformaciones en curso.

Una vez más, sin embargo, nos enfrentamos a una ambivalencia propiamente dialéctica en la que el mecanismo sintáctico que fue fundamental para la construcción del realismo se convierte al mismo tiempo en factor de su deterioro (y luego, tal vez, de su renacimiento como algo distinto, todavía por nombrar). La gran lección de Auerbach en este terreno fue, evidentemente, la correlación entre la conquista de formas sintácticas más complejas y la «representación de la realidad» como tal; estaba menos interesado en la apropiación de tales construcciones sintácticas que en lo que podríamos llamar tendencias antirrealistas, y es en esa dialéctica ambivalente en la que nos concentraremos ahora.

Encontraremos, por ejemplo, que la Ironía (normalmente clasificada como un tropo y quizá indebidamente incluida y recargada en su práctica por pensadores tropológicos como Paul de Man y Hayden White) no se puede dividir de forma tan clara y dialéctica en una ironía estable (¡positiva!) y otra inestable (¡negativa!), como lo hace Wayne Booth[1]. Por encima de todo, sin embargo, tendremos que llegar a un acuerdo con las que son quizá las formas más notorias, o al menos las más exhaustivamente estudiadas, de la innovación lingüística y estilística en el siglo XIX: «style indirect libre» o erlebte Rede. Tales «sentencias indecibles» (Ann Banfield) se asocian particularmente con Flaubert, aunque los estudiosos han rastreado sus ancestros hasta Jane Austen (o incluso Ariosto); y su aparición supone claramente un acontecimiento fundamental en la historia del lenguaje. En mi opinión, ese acontecimiento ha

sido a menudo malinterpretado; pero sería erróneo subestimar su importancia o relegarlo a un estatus marginal, como nos recuerda Pasolini («su presencia es, para un diagnóstico, el indicio de una ideología que no puede presentarse únicamente en algunos casos límite, sino que impregna desde lo más profundo toda la obra»[2]).

Por el momento basta asociarla con la primacía gradual de otra categoría, igualmente difícil de caracterizar como fenómeno lingüístico y como técnica narrativa. Se trata de la «ley» o norma del «punto de vista», que ahora se enseña en los cursos de escritura creativa y que se convirtió en ideología hegemónica bajo la autoridad de Henry James e innumerables censores literarios que escanean textos en busca de su infracción, aunque bien podrían haberla descubierto en cada página de Tolstói o Zola. El surgimiento de esa ideología también exige una explicación histórica.

Pero comenzaré aquí por un fenómeno lingüístico mucho menos señalado, sin duda como consecuencia de su aparente trivialidad, que afecta principalmente (como un virus) al pronombre: «El discurso que lo sobresaltó …». Sería tentador especular sobre la práctica del pronombre en la narración tradicional (oral), en situaciones sociales en las que su opuesto –el nombre propio– es de por sí un lugar significativo (de dónde procede, si es un nuevo nombre dado por las circunstancias o un nombre secreto, si alude al parentesco, etc.). Pero en los idiomas modernos se ha convertido, se nos dice, en un «designador rígido»[3], y los pronombres que toman su lugar de vez en cuando deben ser, por tanto, igualmente rígidos. El término clásico para tal sustitución es «anáfora», es decir, la referencia del término –generalmente un pronombre– al objeto nombrado al que sustituye. Pero en nuestro texto de referencia –la frase inicial de una novela– no se refiere a ningún objeto nombrado.

Esta misma estructura participa en la ambivalencia dialéctica que ya anticipamos, pues nada es más antiguo y más tradicional que el «in medias res» recomendado por Horacio y seguramente practicado desde antes de Homero; un procedimiento narrativo igualmente eficaz en el micronivel de la frase misma y su

sintaxis. Los lingüistas o retóricos modernos han bautizado razonablemente esta construcción como «catáfora»[4]; pero su ausencia en los manuales antiguos es sugerente, pues así como los antiguos marinos temían el acercamiento a un borde del mundo sobre el que fantaseaban una caída en la nada, este peculiar comienzo parece suponer una nada, un vacío, antes del inicio del propio texto. La catáfora articula cierto misterio inaugural, una oscuridad absoluta antes de que comience a oírse la voz, que sin duda conlleva intimaciones de todos los miedos primitivos de los inicios, de las creaciones, del despertar sin recuerdos o identidad, del propio nacimiento. Pero de hecho la catáfora, lejos de ser una rareza, ha sido elevada, en buena parte de la literatura contemporánea, al estatus de un incipit:

Estaba allí, esperando. Era el primero, de pie, descansando, tratando de parecer ocupado o al menos inocente.

Sin embargo, la catáfora rara vez logra parecer inocente, ni tampoco lo intenta realmente, ya que este tipo de oración suele anunciar un thriller de algún tipo, y el pronombre no identificado aparece, de hecho, como sustitutivo del asesino en serie no identificado de la novela en cuestión. Nada más alejado, en efecto, de la clásica sentencia de apertura, en toda su solemnidad nominadora:

Aquellas dos chicas, Constance y Sophia Baines, no prestaban atención al interés múltiple de su situación, del que, de hecho, nunca habían sido conscientes.

Alekséi Fiódorovich Karamázov era el tercer hijo de un terrateniente de nuestro distrito, Fiódor Pávlovich Karamázov, cuya trágica muerte, ocurrida trece años atrás, había producido sensación entonces y todavía se recordaba. Ya hablaré de este suceso más adelante.

El inspector Napoleón Bonaparte, de la policía de Queensland, iba caminando por una senda forestal hasta la estación de Windee[5].

A lo que deberíamos añadir que a veces ese personaje con nombre con el que la novela se anuncia es en realidad un paisaje con nombre (por el que, por ejemplo, cabalga un jinete lejano).

El lector anticipará la relación por establecer entre esos dos tipos de inicio actancial (con o sin nombre propio) y la «anominación» que hemos venido atribuyendo al afecto en capítulos anteriores. Por el momento es importante insistir en que lo que está en juego aquí no concierne únicamente al tema de los orígenes narrativos, sino que, como expuso Pasolini, traiciona el funcionamiento de una ideología más profunda y más general a lo largo de todo el texto narrativo, más detectable en el sistema de pronombres y su relación estable o inestable con nombres y sustantivos como tales.

Pero no podemos evaluar los cambios en el uso pronominal sin hacernos una idea más amplia del estatus de las oraciones narrativas como tales, idea que deseo adaptar del bien conocido, pero tal vez hoy poco leído, estudio de Käte Hamburger La lógica de la literatura[6]. Frente a él, el tratado de Hamburger de 1957 (muy parecido al de su adversario Roman Ingarden, cuya Obra de arte literaria de 1931 se publicó en inglés casi al mismo tiempo, a principios de los años setenta[7]) constituía una estética orientada hacia la fenomenología, con especial atención al estatus del lenguaje en la literatura, que ella llamaba «ficcional». No se trataba, sin embargo, de una obra lingüística, y estaba sólo lejanamente relacionada con la gran escuela alemana de filología románica (con sus característicos «estudios de estilo», como los realizados por Spitzer o Auerbach), e inspirada lejanamente en la correspondencia entre Goethe y Schiller sobre el lenguaje «épico» (entendiéndose que en alemán la épica a menudo significa simplemente narrativa, como sucede también en el teatro «épico» de Brecht)[8]. La crisis en la filosofía en los últimos años, así como la evidente zambullida en el prestigio de la estética como

subcampo (en el contexto de una inmensa ampliación de la cultura en general en la posmodernidad, con la reciente excepción de una dudosa resurrección ideológica de la cuestión esencialmente estética de la «belleza»), ha reducido el interés académico por los problemas de ontología estética, tales como la naturaleza del lenguaje ficticio, y con él por estudios como los de Hamburger o Ingarden. Aunque en general comparto el disgusto por la palabra «ficción», no discutiré aquí las razones de esa marginación.

Sin embargo, perdemos el beneficio de todo lo paradójico o escandaloso en las posiciones de Hamburger en esa obra aparentemente convencional; y son precisamente esos juicios heréticos los que nos serán más útiles aquí. Su articulación de la naturaleza de la oración narrativa, por ejemplo –lo que ella llama «Aussage» o «declaración»–, puede ser fácilmente confundido con formulaciones más tradicionales de la naturaleza del lenguaje «ficticio»: la de la desmaterialización (Hegel), la intuición y la expresión (Croce), cuasijuicios o pseudoafirmaciones (Ingarden) o neutralización (Husserl y Sartre). Pero las conclusiones que extrae de su visión de la declaración narrativa son sorprendentes y muy diferentes de las de sus predecesores. Evidentemente, insiste en la idea de Schiller de la Vergegenwärtigung [presentificación] de la literatura, pero la destemporaliza radicalmente:

De manera, por tanto, que el acontecer se desarrolla en la narrativa aquí y ahora, hecho presente, sin que ese ahora ni esa presentificación tengan que tener necesariamente sentido temporal, aunque puedan asumirlo, y con facilidad, en forma de presente ficticio. Pero si el arte de la composición literaria obliga también al autor épico a «hacer presente», como Schiller sostenía contra Goethe y muchos otros de igual parecer, tal concepto se torna erróneo cuando se entiende, como Schiller, que aquello que hay que hacer presente es algo «sucedido», pasado. El pretérito narrativo ya no tiene función temporal simplemente por esa razón, que el arte literario no presentifica en sentido temporal.

Con toda su ambigüedad, esa idea de presentificación no sólo es imprecisa, sino defectuosa e inductora de error como designación de la literatura mimética, de ficción. Aquí, significa «hacer ficción. Y ello no es contradictorio con que digamos que la acción novelesca transcurre «aquí y ahora» para indicar precisamente que no se vive como pasado. Ya que desde el punto de vista epistemológico y de la teoría del lenguaje «aquí y ahora» significa primordialmente el punto cero del sistema de realidad, definido por las coordenadas de espacio y tiempo (con lo que se cierra el círculo de la demostración de la falta de función del pretérito). Significa el yo de origen respecto del cual el ahora no tiene precedencia ninguna sobre el aquí, ni a la inversa, sino que son los tres determinaciones del punto de origen de la vivencia. Aun cuando no se nos ofrezca por medio de una fecha determinada, de un hoy o medios similares, indicación alguna de un momento, de un «presente» que en sentido temporal no es puntual, sino que se despliega arbitrariamente según la vivencia subjetiva, vivimos el acontecer de la novela como «aquí y ahora», como vivencia de seres humanos ficticios, que actúan, como diría Aristóteles; y una vez más eso no significa sino que vivimos esos seres humanos en su ficticia condición de yoes de origen a los que se refieren las indicaciones temporales, lo mismo que las demás[9].

Volvemos más adelante a la interesante cuestión del uso de palabras como «aquí» o «ahora». Lo que es mucho más inquietante es la consecuencia implacablemente dibujada por Hamburger, de que la Aussage narrativa (o de ficción) se caracteriza por la suspensión de la relación sujeto-objeto: es una afirmación sin sujeto (a diferencia de las declaraciones de realidad ordinarias). El poder de esa distinción se puede medir por su ingeniosa inversión de los términos tradicionales del problema: la ficción no depende de la existencia o no del objeto, sino más bien de la posición del sujeto.

En cualquier caso, es evidente que la posición aparentemente perversa pero absoluta de Hamburger nos libera de un solo golpe de la interminable teorización teórico-literaria de Autores

Implícitos, Lectores Implícitos y similares, que sólo añaden entidades innecesarias a tales discusiones, mientras que al mismo tiempo preservan una especie de objetividad literaria o narrativa de los reinos de la fantasía y el fantaseo, del imaginario o de la imaginación, en la que a la larga esa actividad parece indistinguible de la ociosa ensoñación que tan a menudo se atribuía a los primeros lectores de novelas. Así, la narración, sin dejar de ser ficticia, deja de ser irreal, y es quizá una consecuencia de la sociedad del espectáculo y del simulacro –una sociedad impregnada en todos sus poros de imágenes y de lo imaginario, con ensoñaciones, satisfacciones de deseos y otras intensidades casi fetichistas– que semejante posición parezca hoy menos paradójica que en otro tiempo.

Sin pretender resituar totalmente la obra de Hamburger en ese universo estructural en el que un Althusser puede evocar la ciencia como una escritura sin sujeto, debemos asociarla con la concepción de Stanley Cavell de las películas como un mundo sin yo, es decir, un mundo visto como en ausencia del espectador[10]; y es con esa concepción del objeto estético con la que se emparenta la noción de («ficción») narrativa de Hamburger. Es un buen momento para ponerla en relación con la fenomenología y en particular con la noción de Sartre de una conciencia impersonal para la que el «yo» o el ego no es un sujeto, sino un objeto, y de hecho un objeto entre otros, aunque de un tipo muy especial[11]. La lectura del texto narrativo es pues impersonal, y si pudiéramos encontrar algún equivalente para esa fórmula en el ámbito de la temporalidad, también habríamos resuelto el dilema aparentemente intratable del presente atemporal con el que nos confronta la concepción narrativa de la presentificación (como hemos visto); con otras palabras, podríamos hallar la posibilidad de evitar términos como «eterno» que, aun contaminados, parecen los únicos capaces de ofrecer una alternativa a todo vocabulario puramente temporal.

Sin embargo, esos no son los únicos dilemas en los que la sume la posición radical de Hamburger. El problema de la lírica se resuelve fácilmente manteniendo el lenguaje lírico en un género

separado, que acomoda el pronombre en primera persona y su posición de sujeto sin grandes dificultades; pero también hay narraciones en primera persona, y esa es una nuez más difícil de cascar. Rápidamente resumo la solución inesperadamente satisfactoria de Hamburger: la narración en primera persona es peculiarmente ficticia, no en su irrealidad, sino en ese otro sentido básico de lo ficticio que es lo fingido. La narración en primera persona es, pues, una forma de actuar, posar, fingir, adoptar posturas ante ese espectador que es el lector. La narración desde el yo se encuentra así imperceptiblemente situada en otra categoría completamente distinta de la prosa narrativa: en concreto la teatral, cuya relación con la retórica y el melodrama ya hemos mencionado en el capítulo anterior (tal como la teorizó Michael Fried)[12]. A pesar de los eminentes ejemplos de narraciones literarias en primera persona en alemán, desde la novela epistolar del siglo XVIII hasta Thomas Mann, es difícil escapar a la impresión de que para Hamburger ese tipo de narración esencialmente histriónica, de pose y autodramatizante, es de algún modo estéticamente inferior a los clásicos en tercera persona: no es una opinión necesariamente vinculante, pero nos obliga a argumentar el caso de tales narraciones de un modo diferente, que puede requerir la teorización y oposición de dos sistemas distintos, en lugar de simples juicios de valor sobre escritores y textos particulares.

Debemos, no obstante, evitar una simplificación que pondría inevitablemente un final prematuro a esta discusión. Hemos tenido ocasión, en el curso de los capítulos precedentes, de denunciar de vez en cuando las falsas simetrías inevitablemente propuestas por la ineludible oposición del sujeto y el objeto. La crítica cinematográfica más corriente demuestra que nos hallamos frente a esa tentación de nuevo en este punto, ya que nuestros dos tipos de narrativa, en tercera y primera persona, parecen prestarse inmediatamente a la clasificación de Hollywood de rodajes objetivos y subjetivos, trabajo de cámara que se propone como la exploración de un mundo objetivo (sustituyendo su propio aparato en el lugar del espectador humano) y visiones

dispuestas de modo que se asemejen a lo que un personaje dado de la película vería o sentiría (una impresión cuidadosamente construida y codificada por prácticas de edición como el raccord o continuidad y el plano / contraplano, que ahora se hacen pasar por naturales). Este es el punto en el que nos acercamos a problemas como el del punto de vista e incluso (siguiendo a Pasolini) el estilo indirecto libre, que pospondremos por el momento.

Baste por ahora repudiar esa fácil distinción y sugerir que tanto la narración «objetiva» en tercera persona como la «subjetiva» en primera persona son mucho más complicadas: el él o ella de la tercera persona se basan en un sistema reificador de nombres y personificaciones externas que ya no podemos aceptar hoy, mientras que la propia posición narrativa en primera persona, en una inspección más cercana, prolifera en una serie de distintas posiciones de sujeto que no pueden ser fácilmente subsumidas y contenidas en una sola categoría. Así, en el caso de Mark Twain, tal vez el más eminente de los practicantes modernos y uno de los que, según Hemingway (como dijo Dostoyevski de Gógol para la rusa), alumbró la literatura estadounidense moderna, una desmedida sucesión de dramatizaciones en primera persona se hace eco de incesantes autotransformaciones, y las autodramatizaciones desafían los límites tradicionales entre la vida pública y la privada. De hecho, es como si «Mark Twain» fuera un laboratorio en el que se expusieran profusa y experimentalmente esas confusiones estructurales.

Debo abrir aquí un paréntesis filosófico sobre la relevancia de esta discusión aparentemente genérica para las visiones psicoanalíticas contemporáneas de la conciencia y la personalidad. Ya he observado que la primera publicación de Sartre[13] establece las bases para una teoría de la conciencia impersonal para la que el ego o el yo son como «objetos» en el sentido de Husserl. El ser y la nada (1943) se elaboró a partir de esa primera concepción de la impersonalidad, a la que se añadía la revolucionaria teoría del Otro y de nuestra alienación por el

Otro (ni la impersonalidad ni el Otro están presentes en el existencialismo heideggeriano en esa forma). El psicoanálisis lacaniano, con su explicación estructural del «gran Otro» y la relación formativa de este último con el «sujeto de deseo», transforma entonces la imagen sartriana de nuestra alienación traumática por el otro en todo un plan de permutaciones; o, por decirlo así, como un sistema de posiciones del sujeto que modifican y varían indebidamente el sentido del yo o la identidad. Sin pretender sobrecargar una discusión cuyo tema es el efecto y la función de los pronombres en el sistema narrativo de la novela, podemos desviar rápidamente la confusa distinción de Lacan entre el yo ideal y el ideal del yo sugiriendo que el sentido del yo depende de la mutilación y humillación (también eludo el cargado término «castración») de una u otra de estas posiciones clave del Sujeto y el Otro. Esto nos depara, presumiblemente, cuatro posibilidades lógicas: la relación del yo mutilado con el Otro completo (s/O) es de dependencia y subalternidad, cuando no de abyección; la del ego ideal y el Otro mutilado (S/Ø) es de júbilo y euforia; la del yo mutilado con el Otro mutilado (s/Ø), de absoluta melancolía y devastación; y la del yo o ego pleno con un Otro no mutilado (S/O) probablemente sólo puede ser una relación imaginaria, pero que, aun imaginada, podría ir desde la agresividad y la competencia hasta la celebración alegre y activa de la colectividad (pero la discusión de tales yoes colectivos, que anticipa la Crítica de la razón dialéctica de Sartre, no se puede proseguir aquí).

En cualquier caso, podemos volver a la cuestión de la primera persona narrativa con una percepción adecuadamente ilustrada, si no escarmentada, de sus posibles complejidades. Significativamente, Hamburger identifica el humor o la comicidad como una forma primordial de la narración en primera persona, mientras que desde otra perspectiva bastante diferente podemos recordar la propia descripción de Sartre del modo en que representamos nuestras supuestas identidades en relación con otras personas (el camarero que «juega a ser» un camarero)[14] como prueba de que siempre hay algo secretamente cómico en

todas las afirmaciones públicas de identidad (incluidas las de género). Y ya que hemos mencionado a Mark Twain, uno no puede menos que sorprenderse por la forma traumática en que su inesperada aparición como persona pública hizo de él, durante toda su vida, una especie de espectáculo privilegiado de la necesidad e imposibilidad combinadas de «ser» alguien. Porque el «yo» es al principio una revelación avergonzada, como si un personaje saliera de mala gana ante el resplandor de las candilejas para recibir un juicio desconocido, impredecible e inevitable, de aquellos otros invisibles que constituyen el público, ocultos en la oscuridad. El humor es entonces un arma fundamental en esa lucha con otras personas, y pocas anécdotas son más reveladoras de sus poderes agresivos que la historia del júbilo de Mark Twain al hacer que su amigo el general Ulysses S. Grant, excepcionalmente lacónico, estallara en carcajadas en público: «¡Lo pillé! ¡Lo tronché completamente!… El público vio que por una vez en su vida se le había despojado de su férrea serenidad… Yo sabía que podía vencerlo… Lo sacudí como dinamita»[15].

Tales son los poderes retóricos y teatrales de la primera persona; pero incluso una lectura superficial de Huckleberry Finn nos recuerda cuán distante y misterioso es el narrador en primera persona del sujeto, aun el más misterioso, de la narración en tercera persona. En el primer caso no vemos el mundo junto con el protagonista, mirando con él hacia afuera, sino que más bien nos enfrentamos a una máscara que nos mira y nos invita a una confianza que nunca se puede verificar. Pero esta dialéctica se reproduce en muchas narraciones en primera persona como esta, y el episodio del duque y el delfín muestra virtualmente todas las posiciones de sujeto expuestas anteriormente. Al principio, por supuesto, constituyen por igual el gran Otro para Huck y Jim (y Jim está ahí para articular la propia posición de sujeto de Huck, que de lo contrario fácilmente se perdería detrás de la primera persona). La realeza siempre exige el estatus del gran Otro; y el americanismo de Twain, en The Innocents Abroad [Inocentes en el extranjero], e incluso en primera persona en A Connecticut

Yankee [Un yanqui en la corte del rey Arturo], fácilmente se convierte en un adversario, como el propio Huck: «No me llevó mucho tiempo comprender que aquellos mentirosos no eran reyes ni duques, sino estafadores y farsantes de lo más bajo»[16]. La degradación del Otro por la castración simbólica queda así asegurada de inmediato, y Jim y Huck liberados de su posición como oyentes subordinados y sirvientes.

La teatralidad entra en escena en la medida en que el duque y el delfín son doblemente teatrales: en sus fraudulentas actuaciones públicas y en su juego privado con Huck y Jim. Tampoco es la antiteatralidad de Twain la única expresión contemporánea de la exposición del absurdo de la ópera y el teatro europeos de la época: autores realistas como Flaubert o Tolstói insertaron escenas reveladoras de la desfamiliarización y el cómico «extrañamiento» de tales espectáculos, que dejaron sus huellas en el «teatro» melodramático del cine mudo (procurando al posible cine realista de la siguiente generación –Griffith se situaba entre una y otra– material adicional para desfamiliarizarse en su propio ámbito).

Pero lo que hay que poner en su lugar ahora es una complicación fundamental de ese esquema de la primera persona, porque esa narración episódica se convertirá, a su vez, en una serie de episodios en dos pasos –candidez / desencanto– que replican el ritmo y la estructura de las propias bromas:

> La señorita Watson me dijo que rezase todos los días y que todo lo que pidiera se me daría. Pero no era verdad. Lo intenté. Una vez conseguí un sedal para pescar, pero sin anzuelos. Sin anzuelos no me valía para nada. Probé a conseguir los anzuelos tres o cuatro veces, pero no sé por qué aquello no funcionaba. […] Fui al bosque y me lo estuve pensando mucho tiempo[17].

Más tarde, cuando alguien le dice que lo que podía conseguirse rezando eran «dones espirituales», Huck vuelve a reflexionar: «Pero no podía ver ninguna ventaja en ello, salvo para otra gente,

por lo que por fin pensé que no me iba a preocupar más, y que lo dejaría pasar»[18].

La «ventaja» podría ser económica o podría consistir en hacer reír al general Grant. En cualquier caso, ver a través de la broma ya no da ninguna ventaja al sujeto, sino que lo reduce a la misma condición mutilada que la de los grandes Otros ahora desenmascarados, de modo que la suerte te acaba llevando a tener que huir de la ira de toda la ciudad, en la derrota universal de la primera persona teatral.

Es una situación paradójica y contradictoria que se puede aclarar percibiendo que «mentiras» y «mentir» son los términos técnicos de Mark Twain para la narración y el cuento, momento en el que se hace evidente que la narración en esta situación no es sólo una meditación autorreferencial, sino la voluntad de desenmascararla como tal, como «mentira». La teatralidad de la primera persona es entonces un impulso procedente de la Ilustración de revelar todo lo espurio, el egoísmo individual, la pretensión o mitomanía y la religión y delirios y trastornos colectivos de todo tipo: un impulso que caracteriza en particular la política progresista de Mark Twain. Pero también plantea la cuestión de qué puede salvarse de la hoguera universal de todas esas innumerables historias y narraciones que inevitablemente resultan ser poco más que mentiras. Aquí el significado mismo de la palabra «ficción» se vuelve contra sí mismo y parece estar a punto de destruir de paso su propia racionalidad, y con ella el arte en general. ¿Cómo salir de la teatralidad, salvando todo lo que la hizo arte? Esta es, por supuesto, la pregunta de Michael Fried y su respuesta –la figura pintada que parecía apelarte retóricamente desde la pintura y solicitar tu respuesta, tus lágrimas o tu sentimiento, debe ahora dar la espalda a la audiencia y «absorberse» en su propio ser o «yo»– debe guiarnos ahora en nuestra búsqueda de lo que sigue a la narración en primera persona en la novela.

Sin embargo, la tercera posibilidad lógica no examinada en el esquema de Fried –el giro brechtiano en «primera persona» del actor o actriz que habla directamente al público (como en el

discurso del Cuarto Caballero en Murder in the Cathedral, de Eliot)– no parece dotada de tanta fuerza y conmoción como la que tiene un cuadro como las Demoiselles d'Avignon de Picasso. Las sucesivas versiones de este último van despojándose progresivamente de su «tercera persona» y de los elementos ficticios masculinos –el estudiante de Medicina que lleva un cráneo o el marinero acomodado en el centro del burdel–, determinando así un movimiento dramático de las mujeres hacia el espectador, en forma de cinco enormes seres cuya mirada hacia nosotros, no necesariamente hostil o agresiva, es intensa y sin embargo no identificable: no tanto esa explosión de cruda sexualidad que veía Leo Steinberg, como la presencia neutral del Otro, la impersonalidad de la conciencia ajena registrada pero distante y que nos niega todo reconocimiento.

La respuesta ficticia sólo puede ser, así, un retorno a la tercera persona, pero con una diferencia, y es una diferencia que en última instancia desvela la coyuntura realista que venimos describiendo aquí y que pone fin a ese momento excepcionalmente realista. Me refiero, evidentemente, a la diferencia entre lo que ahora podemos llamar la tercera persona objetiva y la tercera persona subjetiva, la tercera persona no identificada, hinchada o vacía, con la que comenzamos este capítulo; porque ahora parecerá como si esa nueva forma (en algún sentido borgesiano absolutamente idéntica a su predecesora, pero al mismo tiempo inconmensurable con ella) consistiera en la incorporación de todo lo que hemos atribuido al narrador en primera persona a fin de alcanzar una representación más rica de la subjetividad y con ella una representación más multidimensional de la propia realidad. La reestructuración de ese pronombre, el surgimiento de esa nueva entidad narrativa, está relacionado con el de otros varios fenómenos literarios –sobre todo el estilo indirecto libre y la Ironía– de los que nos ocuparemos posteriormente, a fin de hacernos una imagen más completa de lo que le sucede al realismo cuando la síntesis realista inicial comienza a disolverse.

El enfoque más prometedor para esta nueva tercera persona (hinchada o impersonal) seguirá siendo su efecto en los inicios de

una determinada narración, donde su misterio esencial se puede sentir más fuertemente. Pero ese misterio ya ha sido señalado en nuestra discusión de la primera persona, ya que es esa misma pared en blanco de la máscara o confrontación cara a cara que ahora se ha transferido a la tercera persona y que sustituye a nuestra sensación de compartir el punto de vista privilegiado del protagonista, acostumbrado en la narración clásica novelística o realista. Ofreceré algunas ilustraciones:

The telephone waked him. He waked already hurrying, fumbling in the dark for robe and slippers, because he knew before waking that the bed beside his own was still empty, and the instrument was downstairs just opposite the door beyond which his mother had propped upright in bed for five years.

If he had been thirty, he would not have needed the two aspirin tablets and the half glass of raw gin before he could bear the shower's needling on his body and steady his hands to shave.

The hard round ear of the stethoscope was cold and unpleasant upon his naked chest; the room, big and square, furnished with clumsy walnut —the bed where he had first slept alone, which had been his marriage bed.

Le despertó el teléfono. Despertó ya dándose prisa, buscando a tientas en la oscuridad su bata y sus pantuflas, porque antes de despertar ya sabía que la cama junto a la suya estaba vacía, y el aparato estaba en el piso de abajo, enfrente mismo de la puerta tras la que su madre llevaba cinco años incorporada en la cama con almohadas.

Si hubiera tenido treinta años, no habría necesitado las dos tabletas de aspirina y el medio vaso de ginebra pura para soportar en su cuerpo las agujas de la ducha y afirmar las manos antes de afeitarse.

El duro oído redondo del estetoscopio era frío y desagradable en su pecho desnudo; el cuarto, grande y cuadrado, amueblado con tosco nogal –la cama donde al principio dormía solo, que fue su cama de matrimonio[19].

De hecho, este tipo de comienzo incorpora nuestra propia confusión y perplejidad, nuestra propia curiosidad narrativa, en la trama por venir; y como tal complementa la creciente falta de trama de la nueva narrativa con una trama superpuesta propia. De hecho, hemos visto cómo la conquista narrativa por Zola de lo cotidiano debía complementarse (en el sentido filosófico más fuerte) mediante una dimensión melodramática y explosiva que reintroducía el Acontecimiento en las repeticiones de lo cotidiano. El nuevo misterio estructural y pronominal es una solución diferente, pero no menos influyente, para ese mismo problema intensificador, y gran parte del poder de la nueva narrativa faulkneriana proviene de la fuerza de esa catáfora, que es operativa no sólo en el micronivel del estilo, sino en el de la trama misma, como en el inicio de Santuario, donde comenzamos en medio de una situación inexplicada, en que el secreto por revelar no es «profílmico» (es decir, enterrado en las complejidades de la propia realidad narrativa), sino más bien resultado de una decisión del autor.

Esta es la estructura más profunda de la catáfora faulkneriana, construir un secreto y un misterio que es sólo el resultado de la retención de la información por parte del autor, más que estar latente en la trama misma. El autor de una historia de detectives retiene sin duda la identidad del criminal, pero ese misterio es parte integrante de la propia trama, tal como la experimentan todos los personajes. En Faulkner, en cambio, sólo el lector se ve afectado por ese misterio, en la medida en que el autor no considera oportuno proporcionarle información que le permitiría aclarar de inmediato cuál es la situación: y, con tercera persona innominada o no, este peculiar comienzo «in medias res» es característico de la mayoría de las novelas de Faulkner. Así atestiguan una necesidad moderna de construir una narrativa a partir de lo que no eran inicialmente materiales narrativos; con otras palabras, atestiguan el debilitamiento del polo del récit, del sistema pasado-presente-futuro, por el dominio de un presente

eterno que trata entonces de disfrazarse como récit y narración que ser contada y como historia o destino que ser revelados.

En el sentido de Michael Fried, entonces, tenemos aquí que ver con un intento de hacer la absorción teatral, de reanexionar el momento modernista de la absorción –lo que Fried ve como la propia lógica del modernismo en tanto que se aleja cada vez más de sus espectadores– en esa «retórica de la ficción» inherente a la narración clásica.

La relación de esta modificación de nuestra distancia de los personajes explica entonces el parentesco con los relatos policíacos, los thrillers y la literatura comercial de todo tipo, donde la narrativa dual –antes syuzhet y fábula–, ahora rearticulada por el detective como narración criminal pasada y reconstrucción narrativa presente, es simplemente una extrapolación de esa estructura.

El llamado discurso indirecto libre aparece entonces como una nueva solución al problema de la conciencia no identificada de esa «cuarta persona», como podríamos denominar al nuevo pronombre narrativo; pues es una síntesis inusual de tercera y primera persona que permite representar los pensamientos en primera persona de este último de un modo que evita el mimetismo, la dialéctica, el monólogo dramático y similares; con otras palabras, que parece eludir precisamente la teatralidad de la que la novela modernizadora querría alejarse. Lo singular del discurso indirecto libre puede ser captado entonces por el análisis lingüístico y en particular, por la incompatibilidad de términos deícticos que aluden al tiempo presente con frases referidas al pasado[20]. El «ahora» faulkneriano es la señal más frecuente y obvia del levantamiento de ese tabú en el nuevo sistema («ahora estaba levantando el fardo, ahora comenzaba a sudar», etcétera).

Y debería quedar claro en nuestra discusión anterior que semejante síntesis del pasado (récit) y del presente (escena) parecería ofrecer una solución ideal al problema realista por excelencia, salvo por el hecho de que el realismo estaba constitutivamente basado en una tensión imposibe de eliminar entre esas dos realidades temporales, tensión que comienza a

disolverse en una práctica fácil de lectura narrativa de la mente cuando el discurso indirecto libre se convierte en la estructura gramatical dominante de la novela.

Para Pasolini, en su desarrollo peculiar de una teoría del discurso indirecto libre (que él aplicó ingeniosamente también al cine), la característica fundamental de ese nuevo dispositivo estilístico era la incorporación de un discurso de clase totalmente diferente en el discurso inevitablemente burgués de la novela como forma. Sin embargo, para que su uso se acercara a algo así como una polifonía bajtiniana (que no era su referencia), o a algo así como una fidelidad de la forma a la estructura (y la lucha) de clases de la sociedad misma, debía mantenerse la alteridad radical del discurso incorporado, algo que no es fácil para los escritores burgueses con un entrenamiento en su estilo específico de clase. El problema puede expresarse mediante una vuelta a la simple distinción de la teoría cinematográfica entre el rodaje objetivo y el subjetivo, cuyas imágenes son a veces «objetivamente» ambiguas, de modo que no podemos decidir qué punto de vista estamos adoptando, el del personaje o el de la cámara. (Por otra parte, la explotación de esa incertidumbre en las películas de terror subraya la utilidad del nuevo procedimiento para la cultura comercial y sus subgéneros.) La rabia de Pasolini frente al debilitamiento de esa tensión constitucional y la pérdida de las posibilidades de clase del nuevo dispositivo estilístico no puede olvidarse:

La cosa más odiosa e intolerable, incluso en el burgués más inocente, es la de no saber reconocer otras experiencias vitales que la propia; y reconducir todas las demás experiencias vitales a una analogía sustancial con la suya propia. Es una auténtica ofensa que le da a otros hombres en diferentes condiciones sociales e históricas. Hasta un escritor burgués noble y elevado, que no sabe reconocer las características extremas de la diversidad psicológica de un hombre cuya vida experimenta la suya y que, por el contrario, cree que puede hacerlas buscando analogías sustanciales –casi como si no fuera concebible otras

experiencias distintas– realiza un acto que es el primer paso hacia ciertas manifestaciones de la defensa de sus privilegios e incluso hacia el racismo. En ese sentido, ya no es libre, sino que pertenece a su clase de forma determinista; no hay solución de continuidad entre él y un jefe de policía o un verdugo en un campo de concentración[21].

Por otra parte, cualquier mención del estilo indirecto libre en una discusión sobre el realismo está ciertamente obligada a evocar a Flaubert, a quien las exposiciones tradicionales asignan (con razón) el mérito de haber inventado ambos. Pero ni siquiera podemos pronunciar su nombre sin señalar las múltiples valoraciones que su escritura contiene objetivamente. Leído a diferentes velocidades, Flaubert se convierte en un realista (en contenido), en un modernista (maestro de Joyce por sus párrafos) o en un posmodernista (en los huecos y silencios entre sus frases señalados por Sartre y Nathalie Sarraute)[22]. Desde el punto de vista de la producción, retengo la descripción que hacía de él Barthes como esencialmente un artesano que trabajaba con joyas y metales preciosos, empeñado en convertir cada frase en un objeto estético por derecho propio[23]. Su práctica del discurso indirecto libre puede considerarse como un intento de retirar el pensamiento (con palabras o sin ellas) de la vaga ausencia de forma de la subjetividad y dotarle de toda la materialidad de un objeto de valor (como hizo, por ejemplo, Baudelaire para las efusiones de la poesía romántica). Que una de las consecuencias de esa deliberada reificación estética fuera la transformación de la alegoría balzaquiana en la contingencia corporal del afecto es algo que ya hemos afirmado; pero es difícil argumentar en favor de alguna innovación duradera de Flaubert en el campo de las formas novelísticas. Zola aprendió los usos del capítulo como forma en L'Éducation sentimentale, sin duda, pero también debemos recordar la profunda insatisfacción de Henry James con la monotonía y el flujo vacío de las páginas de esa novela[24].

En su lugar, ofrezco el siguiente esbozo entre paréntesis de la historia de la novela como una forma que se puede reproducir y

exportar con éxito, un aparato que, como el del cine más tarde, o el automóvil, puede abrir nuevas líneas de fabricación en una variedad de industrias artesanales internas y externas tradicionales. Puede decirse que la novela histórica de Scott, que combinaba aventura, recreación del pasado, drama de época romántico y grandes héroes nacionales, es la primera forma del aparato novelesco con éxito e influyente del siglo XIX. Pero su progenie conoce toda una serie de resultados distintos: junto con Balzac, está la ópera; al lado del folletín también están Victor Hugo y Dickens. Es dentro de esa eflorescencia popular donde Flaubert marca una ruptura y una reestructuración decisiva (recuérdese cómo comparaba Proust su despliegue de tiempos verbales con la invención por Kant de las categorías: es un paradigma histórico cuya capacidad de sugestión podría muy bien extenderse)[25]. El legado de Flaubert fue el nuevo estatus del novelista como artista y no una nueva forma, tarea que correspondió a Émile Zola.

El naturalismo se convirtió rápidamente en la nueva forma fundamental de la novela en todo el mundo y, tal como hemos argumentado aquí, la forma fundamental del realismo novelístico. Más allá de Europa, todas las «primeras novelas» de las diversas tradiciones nacionales están en deuda con los modelos de Scott o de Zola, dependiendo de su etapa de industrialización. Hasta después de la Segunda Guerra Mundial no se hace disponible un tercer modelo de exportación de la novela (el modernismo había ofrecido algo más que el ejemplo flaubertiano del «libro del mundo» único y el estatus ideal del gran escritor).

Este fue el modelo que ofreció Faulkner, y su acogida en China puede ser considerada paradigmática: antes de la Revolución Cultural, de hecho, las novelas chinas se catalogaban según lo que pueden denominarse géneros profesionales: novelas del campesinado, novelas de los militares, novelas del partido, etc. Después de que los intelectuales volvieran del campo ya no podían mantener esa segregación de la novela en categorías sociales y de clase, que en cualquier caso ya no existían. Pero, de las muchas variedades de interacción democrática o urbana de

masas disponibles, Faulkner ofrecía la ventaja adicional de un regionalismo en el que la vida de la provincia subsumía territorios, pueblos y ciudades a un tiempo, y en el que, lo más importante, existía una historia profunda y el recuerdo de la derrota traumática subsistía hasta el presente. El «ahora» faulkneriano se convierte a este respecto en algo más que una característica del discurso indirecto libre y se transforma en una visión total de la interpenetración de temporalidades en una experiencia no cronológica de aquello para lo que todavía hay sitio.

El modelo de Faulkner desatascó así multitud de tradiciones y favoreció el boom latinoamericano, con su realismo mágico, así como todo tipo de novelas en todo el mundo ajustadas al «programa de escritura» estadounidense[26], convirtiéndose ahora la locución faulkneriana en excusa para un renacimiento de la retórica y sus excesos (que ocupan el lugar de cualquier renacimiento del melodrama o la teatralidad como tal). Esas posibilidades permitieron, para bien o para mal, un aluvión de producción novelística –tanto artística como comercial–, mucho más allá de los límites de la estructura realista descrita aquí.

Pero el debilitamiento y la disolución de esta última debe documentarse al menos de una forma adicional, mediante una descripción de la relación de la Ironía con la transformación de la tercera persona y el surgimiento del estilo indirecto libre que hemos expuesto aquí; y es apropiado asociar esa característica adicional con el nombre de Flaubert, porque es digno de atención que en su presentación de las dos etapas de la ironía Wayne Booth señale expresamente, en su Rhetoric of Fiction, al autor de Madame Bovary como la fuente misma de ese segundo tipo «inestable»[27] que Booth llegó a aborrecer en su investigación de los juicios morales más estables, que él hallaba (paradójicamente, como veremos) en las ficciones de Henry James. En su interesante presentación de los avatares de ese fenómeno literario, lo que nació como un tropo lingüístico –la ironía estable como un efecto– se transforma con Flaubert en algo así como una ideología y una cosmovisión nihilista; no deseo realmente contar

esa historia de un modo muy diferente, excepto en cuanto a historizar el cambio y sustituir el juicio moral por una descripción estructural, asignando a Henry James un papel histórico bastante diferente.

Porque si Flaubert debe ser considerado el inventor de la ironía inestable, tanto por la fuerza de su «invención» del discurso indirecto libre como de cualquier otra cosa, entonces Henry James debe ser considerado su ideólogo, y su portavoz en todo el panorama literario. Esto implica, sin duda, la sustitución del reproche del relativismo por el nihilismo en el juicio al que se ha hecho referencia; pero tales juicios son, en mi opinión, como toda moralización política, simples errores de categoría. Tenemos que vérnoslas aquí no sólo con la historia, sino con la historia de las formas; y es mejor comenzar con ese tipo de investigación histórica que con el gusto y la ideología.

La ironía está sin duda íntimamente relacionada con el surgimiento del punto de vista y su teorización; y esta última, a su vez, con el discurso indirecto libre y el sentimiento de que el sujeto individual de la percepción y la experiencia es una entidad inteligible por derecho propio, cuyos límites deben ser respetados. Así surge un nuevo tipo de multiplicidad, no el de los objetos y las sensaciones, sino el de los sujetos individuales. El discurso indirecto libre marcará los pensamientos y las percepciones del sujeto en cuestión al nivel de la oración; el punto de vista identificará su interrelación recíproca con la narrativa como tal. Por lo tanto, ambas técnicas reflejan esa aparición más general del sujeto de la conciencia que llamamos individualismo, tanto en el nivel social como en el ideológico; y su codificación como normas literarias es entonces igualmente ideológica.

Si Flaubert se identifica históricamente con la práctica del estilo indirecto libre, es sin duda el nombre de Henry James el que sigue indisolublemente relacionado con el concepto del punto de vista; pero creo que esa asociación tiene menos que ver con su propia práctica narrativa que con sus reflexiones críticas y teóricas sobre el arte de la novela, que han sido tan fundamentales para el análisis narrativo en los tiempos modernos

como las de Aristóteles para el mundo clásico. James, de hecho, quería ser un escritor profesional, más que un artista en el sentido de Flaubert, y creo que puede aclararse nuestra percepción de su obra –resucitada y prácticamente ineludible en la posguerra, con su elaboración de una ideología del modernismo– si damos un paso atrás para reconocer que era esencialmente un escritor de cuentos o de su pariente un poco más largo, la novella dell'arte, ambos muy diferentes en sus exigencias a la propia novela, donde los pocos logros de James deberían considerarse quizás accidentes del contenido, más que la demostración triunfal de su talento como novelista. La estética de las historias cortas se convirtió en el descubrimiento de ese singular material anecdótico que él llamaba «subject», pero que por claridad en el presente contexto podríamos calificar más vagamente como «inspiración», punto de partida, núcleo narrativo, Einfall o anécdota sugerente. En todo caso, pocos son tan reflexivos y reveladores, tan autorreferenciales como la «Bestia en la Selva» (cuya frase inicial cité al comienzo de este capítulo); sin embargo su premisa, un hombre cuyo destino es no tener destino, subraya la importancia continua, para la narración jamesiana, de esa categoría fundamental más antigua del récit, que es el destino mismo y sus ironías (más estables). Por eso es inmensamente revelador que cuando James somete su propia práctica a su teorización de la novela, esa categoría de la unicidad del destino individual (o al menos de la del «sujeto» de la historia o cuento individual) deba transformarse en el requisito del punto de vista como la forma en que debe enmarcarse la individualidad de cada personaje. (Dejo a un lado la cuestión del voyeurismo, central para la propia vida de James y obviamente partícipe de la insistencia en ver, en la presencia, en la escena como tal.)

La mutación de la ironía en Ironía es, sin embargo, un desarrollo estrechamente relacionado con este (si no es, de hecho, simplemente el mismo fenómeno visto desde una perspectiva formal diferente): porque aquí también una ironía estable en el contenido se ha transformado en la ironía de la forma como tal. Y es que esta nueva Ironía inestable es una cuestión de juicio

moral, más que de apreciación de las coincidencias y de las contingencias «irónicas» de la vida; y depende de poder comparar, por decirlo así, el interior y el exterior de un personaje, es decir, de ser capaz de salir fuera del propio texto.

Quiero argumentar que esta operación narrativa en particular no es posible en el realismo clásico, es decir, en la narrativa en tercera persona de Hamburger. Es ciertamente inasequible e irrealizable en el cuento clásico, donde los personajes se ven casi exclusivamente desde el exterior, de modo que, si se produce cualquier divergencia de juicio, implica un distanciamiento del propio texto y del autor, y no sólo del texto y del personaje. En el cuento antiguo, tales juicios caen generalmente en el rango de una tipología melodramática, en la que hay, como hemos mostrado, héroes y malvados, personajes secundarios, ayudantes, amantes celosos, falsos o devotos, caricaturas cómicas, etcétera.

Se trata de una tipología que sigue las líneas de la ética tradicional y está gobernada por el binomio ético del bien y del mal; y por supuesto puede llegar a ser descubierta, como cuando un supuesto malvado resulta ser un verdadero amigo, o un supuesto amigo queda desenmascarado como un malvado; así como en textos de creciente complejidad, podría exponer el lento desarrollo o transformación de un personaje positivo en uno negativo, o viceversa, como cuando un joven prometedor se malea, o un holgazán adquiere sabiduría en su vejez. Pero todas esas son funciones desde una perspectiva externa, y persisten en los incipientes realismos «verdaderos» de los siglos XVIII y XIX, donde en el mejor de los casos son neutralizados (mediante el intento de eliminar el melodrama y sus habituales tramas y personajes) y reemplazados por momentos de una mayor introspección y una notación psicológica que reduce nuestra distancia de los pensamientos y sentimientos de los protagonistas sin sustituir los antiguos juicios melodramáticos por nuevos tipos de juicios morales.

Los nuevos avatares de este primer realismo son, pues, movimientos hacia la impersonalidad de la conciencia, más que hacia la ironía. La debilidad de Lucien sigue siendo un hecho y un

juicio externos; y en ese sentido Balzac se muestra siempre despiadado hacia sus propios personajes, aunque de vez en cuando pueda simpatizar con ellos: está lo bastante harto de ellos como para dejarse llevar por la simpatía y, si alguno cae o se desmorona, siempre habrá otro disponible. Stendhal parecería ser una excepción a ese respecto, pero sus «ironías» se basan parecidamente en la toma de partido y en una identificación con el protagonista, al que constantemente anima, alentándolo incluso cuando le decepciona.

La cuestión aquí es que los juicios de la novela clásica son los de unos personajes sobre otros, los apruebe el autor o no. Aquí, desde el punto de vista jamesiano, estamos tan completamente encerrados en la conciencia del protagonista que apenas podemos verlo desde el exterior: en el mejor de los casos, el juicio externo es un acontecimiento dentro de la historia, una revelación y una conmoción, como cuando el padre reprocha al protagonista del Proceso de Kafka su vida licenciosa [anotación en su Diario del 29 de julio de 1914]. Pero en el sistema jamesiano tenemos que salir del texto para apreciar el hecho de que Densher es un gigoló y Kate es una mujer calculadora y un ave rapaz. ¿Pero es este juicio el que realmente quiere que extraigamos de Las alas de la paloma? ¿Es extraliterario? Y si a alguien le gustan los juicios morales, ¿fortalece esa forma la práctica y el hábito o, por el contrario, la elimina gradualmente? Me atreveré a suponer que tales reacciones y evaluaciones morales sólo se hacen posibles por asociación con los últimos vestigios de la categoría narrativa tradicional del destino o lo irrevocable (Milly muere, después de todo, y el «crimen» ha sido cometido), y que a partir de entonces, en la marea de lo cotidiano, se ven rápidamente saturadas por la pura multiplicidad de puntos de vista, que claramente las torna relativas, en el sentido de irrelevantes.

En este punto, entonces, se hace inevitable una separación de los caminos. El escritor «serio» –es decir, el que aspira a la distinción de la Literatura– seguirá apoyando lo único que verdaderamente sobrevive al debilitamiento de todas las juntas y viguetas, mamparas y soportes de carga, de la narrativa como tal,

del récit en su punto de inmersión: el afecto como tal, cuyo triunfo sobre su adversario estructural es esa corporeidad que por marca sí sola cualquier singularidad en lo cotidiano, y que ahora vuelve a enfrentarse a su nuevo adversario literario en lírica y lenguaje. Su destino es, a partir de ahí, el destino del modernismo, y ya no tiene ningún lugar en esta historia particular.

En cuanto a la narrativa, sin embargo, hemos visto cómo un nuevo tipo de tercera persona, junto con el punto de vista y todas sus nuevas técnicas disponibles, permite que se mantenga un tosco sustituto del antiguo vehículo. Ya no es el realismo que he venido describiendo aquí, como atestigua la preponderancia del diálogo sobre la descripción, en interés de la lectura fácil. Me siento tentado de llamar a esta nueva y omnipresente forma narrativa «novela existencial», en la medida en que se presenta como una caricatura sombría del diagnóstico de Sartre de una temporalidad narrativa inauténtica y su prescripción para una obra abierta, en la que el futuro permanece en suspenso; una obra que resultó inesperadamente acorde con el presente capitalista tardío y consumista, deseoso de convencernos de que nada es irrevocable y todo es posible. Este es, de hecho, el contexto en el que, en la ilimitada normalización y repetición de lo cotidiano, comenzaron a surgir categorías del Acontecimiento, como para atestiguar su propia ausencia, su propia imposibilidad estructural.

Lo que asegura la producción en masa de bajo coste de tales novelas y su funcionamiento eficiente es una conjunción del punto de vista, el estilo indirecto libre y el vagamente llamado «flujo de conciencia». No se evade la brecha sujeto-objeto mediante neologismos e invenciones filosóficas o ingeniosas síntesis, ni la perentoria declaración de que una u otra de las partes no existe; pero también cabe cierta renuencia a respaldarla y reforzarla utilizando su terminología con dejadez. El subjetivismo no es el reproche más útil aquí, sino la sencillez de la asociación libre y la facilidad y rapidez con que se puede mostrar que un personaje piensa cuando se han evadido los verdaderos obstáculos ontológicos de los objetos y de la alteridad: un flujo de

percepciones, pensamientos, deseos que no cuentan ni muestran, siendo tan sólo una actuación que pretende ofrecer tanto lo uno como lo otro, al mismo tiempo que la narración prosigue hasta apagarse. Tal es la omnipresente producción del realismo después del realismo, cuando presta su potencia motriz a la literatura «seria» y a la comercial simultáneamente.

No es agregando algunas metáforas, o interrumpiendo esos flujos autoindulgentes de conciencia con fragmentos de una supuesta objetividad, como se puede resolver productivamente esta situación y este dilema histórico, que son los de la literatura contemporánea. Uno mira hacia atrás con cierta nostalgia aquellas mezclas de sujeto y objeto en las que la narrativa se abría cuidadosamente camino a través de lo objetivo, mientras sus centros subjetivos se entrechocaban contra esto o aquello, transformando luminosa y fugazmente cada cosa que pasaba en una llamarada de percepción. Así, la multitud de Galdós, con sus diversas mentalidades, se abría camino cautelosa e independientemente en la nueva casa, otorgando la atención característica del punto de vista de cada uno, y haciendo la debida pausa para admirar boquiabiertos la cámara nupcial:

Vieron la alcoba nupcial, el tocador, que según opinión de Doña Cándida, era un museíto muy mono; se recrearon en el gabinete color de rosa, que parecía todo él una gran flor muy abierta; vieron el comedor con sillas y aparadores de nogal imitando las artes antiguas; admiraron las vitrinas en cuyo seno oscuro lucían con suaves cambiantes la plata y el metal Christofle. Pero lo que más entretuvo a las señoras fue la cocina, un grandísimo armatoste de hierro, de pura industria inglesa, con diversas chapas, puertas y compartimientos. Era una máquina portentosa. «No le faltan más que las ruedas para parecer una locomotora», decía el entendido Bringas abriendo una y otra puerta para ver por dentro aquel prodigio[28].

Es demasiado tarde para hacer esto de nuevo, aunque sería mejor que nada: a partir de ahí ha pasado a ser lo «novelesco»

genérico, y poco se gana reconvirtiéndolo en alguna neue Sachlichkeit o reescribiéndolo como un poema. Sin embargo, los destinos históricos todavía existen en algún lugar, y cabe preguntarse cuál podría ser su sino literario ahora, cuando el afecto los ha abandonado.

[1] Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [ed. cast.: La retórica de la ficción, trad. de Santiago Gubern, Barcelona, A. Bosch, 1978]; y especialmente A Rhetoric of Irony, Chicago, University of Chicago Press, 1975 [ed. cast.: Retórica de la ironía, trad. de J. Fernández y A. Martínez, Madrid, Taurus, 1989].

[2] Pier Paolo Pasolini, Empirismo Eretico, Milán, Garzanti, 1972 [ed. cast.: Empirismo herético, trad. de Esteban Nicotra, Córdoba (Argentina), Brujas, 2005, p. 125].

[3] La expresión es de Saul Kripke en Naming and Necessity, Cambridge, Wiley-Blackwell, 1991 [ed. cast.: El nombrar y la necesidad, trad. de Margarita M. Valdés, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) – Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2005].

[4] Muy en particular en la obra de A. J. Greimas.

[5] Los cuatro inicios corresponden, respectivamente, a William Faulkner, Intruder in the Dust, Random House, 1948; Arnold Bennett, The Old Wives' Tale, Londres, Penguin, 2007 [1908]; Fiódor Dostoyevski, Los hermanos Karamázov, Madrid, Cátedra, ed. de Natalia Ujánova, 2006; Arthur Upfield, The Sands of Windee, Londres, Hutchinson, 1931.

[6] Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart, Klett, 1957 [en inglés: The Logic of Literature, Bloomington, Indiana University Press, 1973; ed. cast.: La lógica de la literatura, trad. de José Luis Arantegui, Madrid, Visor, 1995].

[7] Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, Halle, Max Niemeyer, 1931 [en inglés: The Literary Work of Art, Evanston, Northwestern University Press, 1979; ed. cast.: La obra de arte literaria. Bases ontológicas para

una filosofía de la literatura, trad. de Gerald Nyenhuis H., México, Taurus, 1988].

[8] Véase el intercambio de cartas entre Goethe y Schiller en abril y mayo de 1797.

[9] Käte Hamburger, La lógica de la literatura, cit., pp. 73-74.

[10] Stanley Cavell, The World Viewed, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

[11] Jean-Paul Sartre, La Transcendance de l'Ego [1936], París, Vrin, 1992 [ed. cast.: La trascendencia del ego, trad. de M. García-Baró, Madrid, Síntesis, 2014].

[12] Michael Fried, Absorption and Theatricality, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

[13] Véase la nota 11, supra.

[14] Jean-Paul Sartre, L'Être et le néant, París, Gallimard, 1943 [ed. cast.: El ser y la nada, cit., p. 105; Madrid, Altaya, 1993, p. 94].

[15] Justin Kaplan, Mr. Clemens and Mr. Twain, Nueva York, Simon and Schuster, 1991, p. 227.

[16] Mark Twain, Huckleberry Finn (cap. 19), en Mississippi Writings, New American Library, 1982, p. 747 [ed. cast.: Las aventuras de Huckleberry Finn, trad. de Mariano Peyrou, Madrid y México, Sexto Piso, 2016 (volumen ilustrado)].

[17] Ibid., p. 635 (cap. 3).

[18] Ibid.

[19] Todos los comienzos están tomados de las Collected Stories de Faulkner (Nueva York, Random House, 1950). El primero es de «The Brooch» (p. 647), donde el personaje principal (Boyd) no es nombrado hasta bien entrado el segundo párrafo. El segundo es de «Golden Land» (p. 701), donde el nombre (Ira Ewing) no aparece hasta muchas páginas después. En el tercero, «Beyond» (p. 781), el protagonista, Mothershed, tarda tres páginas en aparecer [las tres historias están recogidas en el vol. VI de las Obras Completas publicadas por Aguilar, en trad. de José María Valverde cedida por Seix Barral y publicada originalmente con el título De esta tierra y más allá; los relatos en cuestión son, respectivamente, «El broche» (p. 341), «Tierra

Dorada» (p. 369), y «Más allá» (p. 411)]. Percibo una relación más profunda entre ese desarrollo pronominal y la evolución descrita en el curioso ensayo de G. R. Hamilton The Tell-Tale Article (Nueva York, Oxford University Press, 1950), que traza la evolución en la poesía desde el artículo indefinido al definido, captándola como un signo de la modernidad y sus abstracciones (se refiere principalmente a Eliot y Auden): lo llama «el guiño superior del secreto compartido» (p. 40), o, con otras palabras, el intento de la subjetividad aislada de convocar e torno a sí a una colectividad electa.

[20] Ann Banfield, Unspeakable Sentences, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 154; y véase É. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, París, Gallimard, 1966, pp. 262 y passim [ed. cast.: Problemas de lingüística general, 2 vols., trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1971 y 1977].

[21] Pier Paolo Pasolini, Empirismo Eretico, Milán, Garzanti, 1972, pp. 93-94 [ed. cast.: Empirismo herético, trad. de Esteban Nicotra, Córdoba (Argentina), Brujas, 2005].

[22] Véase en particular Nathalie Sarraute, L'Ère du soupçon, París, Gallimard, 1956 [ed. cast.: La era del recelo, trad. de G. Torrente Ballester, Madrid, Guadarrama, 1967].

[23] Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, París, Éditions du Seuil, 1953 [ed. cast.: El grado cero de la escritura, trad. de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1989, segunda parte, capítulo 2].

[24] Henry James, Literary Criticism, Volume II: European Writers; Prefaces to the New York Edition, Nueva York, Library of America, 1984: «elaborately and massively dreary» (p. 176), «an epic without air» (p. 328).

[25] Marcel Proust, «À propos du "style" de Flaubert», en Contre Sainte-Beuve, París, Gallimard, 1971, p. 586 [ed. cast.: Contra Sainte-Beuve, trad. de Javier Albiñana, Barcelona, Tusquets, 2005].

[26] Véase Mark McGurl, The Program Era, Cambridge, Harvard University Press, 2009, así como mi reseña en la London Review of Books 34, 22 (22 de noviembre de 2012).

[27] Junto con Céline. Véase The Rhetoric of Fiction, cit. No le gustó que lo caracterizara como «conservador» (nunca vi la denuncia en la segunda edición del libro), pero lo decía en un sentido puramente literario y formal, refiriéndome a juicios antimodernistas como los mencionados.

[28] Benito Pérez Galdós, Tormento (1884), cap. 27; Madrid, Akal, 2019, p. 332 (ed. de Francisco Caudet).

IX

Coda: Kluge, o el realismo después del afecto

Hemos sugerido que la quiebra del realismo en el sentido en el que lo hemos descrito tenía esencialmente tres resultados históricos: el primero era claramente el modernismo, sobre el que la estrategia de Roland Barthes de «operaciones tácticas»[1] e intervenciones locales parece la más prudente (en Una modernidad singular presenté la opción de describir una situación común a partir de la cual surgieron los innumerables y variados modernismos, en lugar de tratar de inventar alguna teoría general bajo la cual quedaran subsumidos de algún modo todos ellos).

Pero quien dice modernismo en las artes también dice cultura de masas, ya que ambos son dialéctica e históricamente interdependientes y surgen en el mismo momento. En el último capítulo de aquel ensayo mostré cómo la ruptura de la tensión realista entre la narración y el afecto liberó una producción lingüística incontrolada destinada a llenar infinitas páginas de narraciones pseudo-realistas clasificables mediante un retorno de los antiguos géneros y subgéneros que el propio realismo había intentado desalojar (lo cual había logrado, pero a costa de su propia destrucción). En el mejor de los casos el resultado, para el que sólo puedo encontrar el término de «novela existencial», actualmente puebla las librerías y las listas de los libros más vendidos.

Sin embargo, más allá de ese surgimiento simbiótico del modernismo de alto nivel y la cultura de masas, se halla, por supuesto, el posmodernismo y su producción narrativa (que, en mi opinión, es engañoso reducir a las formas autorreferenciales

lúdicas a las que los medios intelectuales suelen reservar ese término). Como conclusión quiero ofrecer un notable ejemplo de un realismo sin afecto, totalmente impredecible, sin paralelo en otras partes del mundo y que difícilmente sirve como paradigma para una teoría generalizada del retorno de la narración de historias, pero que puede redondear sugestivamente esta particular presentación literario-histórica.

En nuestros tiempos de cultura de masas la altanería filosófica de la fórmula de Goethe de la «unerhörte Begebenheit» [«evento inaudito»] podría sustituirse por el «Believe It or Not» [«Lo creas o no»] de Ripley Entertainement Inc., que sin duda ofrece una caracterización adecuada de muchos de los cuentos de Alexander Kluge. Vamos a ilustrarlo con su «Muerte en masa en Venecia»[2], de la que cito las primeras líneas:

Im Sommmer 1969 drückte die Sonne wochenlang auf die Stadt und Wasserlanschaft von Venedig. Die Dampfer, Motorboote durchfurchten das Lagunenwasser, das grün und als dicke Suppe um die Häuser herumstand. Im Altersheim San Lorenzo, einem Steinpalast, waren über hundert alte Leute untergebracht. Sie bekamen keine Luft. An einem der letzen Julitage sterben innerhalb weniger Stunden 24 der Alten. Die Übriggebliebenen, von der plötziger Ereignissen überrumpelt, die ihnen keine Zeit zur Verarbeitung der Eindrücke ließen, wollten der Abtransport der Toten nicht dulden. Sie töteten den Anstaltleiter, Dr. Muratti, einen verdienten Altenarzt, ergriffen Messer, Stangen sowie zwei Revolver, die sie im Zimmer des Anstaltsleiter fanden. Sie trieben die Insassen des Altersheim und das Plege- und Küchenpersonnal in einem geräumigen Saal zusammen, der zu ebener Erde lag und noch relativ der kühlste Ort schien. Hier errichteten einige del Alten, die die physisch Stärksten waren, eine Gewaltherrschaft, indem sie selber zu Päpsten und Kardinalen ernannten.

En el verano de 1969 el sol golpeó durante inacabables semanas el paisaje urbano y acuoso de Venecia. Vapores y lanchas

a motor se abrían paso a través de las verdes lagunas que rodeaban las casas como una sopa espesa. Un centenar de ancianos se albergaban en el asilo de San Lorenzo, un antiguo palacio de piedra, donde apenas tenían ventilación. Veinticuatro de ellos murieron en pocas horas uno de los últimos días de julio. Los supervivientes, sorprendidos por estos repentinos acontecimientos que no habían tenido tiempo para digerir, se negaron a permitir el traslado de los cadáveres. Mataron al director del instituto, el Dr. Muratti, un respetado geriatra, con cuchillos y tubos de plomo, así como dos revólveres que encontraron en su oficina. Luego condujeron al resto de los internos, a sus enfermeras y al personal de cocina a una espaciosa sala en la planta baja que parecía la habitación más fresca del edificio. Allí varios de los ancianos, los más fuertes físicamente, establecieron una dictadura, nombrándose a sí mismos papas y cardenales.

Como era de esperar, el gobierno de la ciudad envía tropas que toman el edificio y matan a sus dirigentes; en un giro final, los pocos supervivientes de la masacre son enviados al Tirol, donde mueren de frío.

Esta desagradable historieta servirá para ilustrar no el posmodernismo en general, que tiene muchas formas y aspectos, sino al menos lo que le sucede a la narratividad y al afecto después del final de su breve unión. Haremos dos observaciones sobre la narratividad como tal en relación con la presente ilustración.

La primera es genérica: no se trata de un cuento o novela, ni corresponde a ninguna de las categorías literarias oficiales de la tradición. No tiene autor, por ejemplo, ni siquiera implícito; y bien podría haber sido simplemente un recorte de periódico. Esto nos sitúa tras la pista de su identidad estructural: es lo que los periodistas llaman un fait divers y los conversadores podrían identificar como una anécdota. La mayor parte del trabajo narrativo de Kluge (al menos por escrito) cae en esa tierra de nadie entre uno y otra.

En el mejor de los casos, a partir del análisis narrativo, podemos retener una intersección paradójica de dos líneas narrativas: lo que el gobierno de la ciudad intenta hacer ante esa emergencia de la ola de calor; y lo que hacen los internos en el mundo cerrado que constituye su hogar social, presumiblemente el último. Si hay ahí alguna metáfora paradigmática es la llamada de atención a la imagen de una revuelta carcelaria (y cualquier significado del fait divers –o el que nos sintamos tentados a asignarle– proviene de esa analogía).

Pero el fait divers –y, en el chismorreo en general, la anécdota– también se define por su realidad histórica: realmente tuvo lugar («¡Roban y asesinan a una anciana por dos dólares!»). La anécdota titulada Massensterben in Venedig plantea la pregunta que creo que no nos hacemos durante la lectura de la misma, esto es, si tal cosa sucedió realmente, o si Kluge, en la fecundidad aparentemente infinita de su imaginación, la inventó por completo. ¿Es el marco genérico del fait divers una garantía de su realidad? ¿O bien la ausencia de presencia autoral hace irrelevante la atribución a un individuo real llamado Alexander Kluge? La futilidad evidente de tales preguntas nos enfrenta a un acontecimiento único, a saber, la absoluta eliminación de cualquier separación entre lo ficticio y lo no ficticio. Si ese texto es característico de la supervivencia de un impulso al relato más antiguo tras el fin del afecto, también atestigua la desaparición de la «ficción» como tal, como una categoría (narrativa) significativa.

De hecho, la crisis latente de lo ficticio y sus consecuencias para el arte en general fue anticipada por Thomas Mann en Doktor Faustus, donde el Diablo advierte al protagonista (un compositor) sobre la creciente incomodidad del público con el Schein (que aquí se traduce débilmente como «apariencia» [estética]):

Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. Es schrumpft in der Zeit, es verschmäht die Ausdehnung in der Zeit, die der Raum

des musikalischen Werkes ist, und läßt ihn leer stehen. Nicht aus Ohnmacht, nicht aus Unfähigkeit zur Formbildung. Sondern ein unerbittlicher Imperativ der Dichtigkeit, der das Überflüssige verpönt, die Phrase negiert, das Ornament zerschlägt, richtet sich gegen die zeitliche Ausbreitung, gegen die Lebensform des Werkes. Werk, Zeit und Schein, sie sind eins, zusammen verfallen sie der Kritik. Sie erträgt Schein und Spiel nicht mehr, die Fiktion, die Selbstherrlichkeit der Form, die die Leidenschaften, das Menschenleid zensuriert, in Rollen aufteilt, in Bilder überträgt. Zulässig ist allein der nicht fiktive, der nicht verspielte, der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leidens in seinem realen Augenblick. Seine Ohnmacht und Not sind son angewachtsen, daß kein scheinhaftes Spiel damit mehr erlaubt ist.

El movimiento histórico del material musical se ha orientado en sentido contrario a la obra completa. Se contrae en el tiempo, desdeña la extensión en el tiempo, que es el espacio de la obra musical, y deja así vacío ese espacio. No por impotencia, no por incapacidad de crear nuevas formas. Un imperativo implacable de contracción obliga a despreciar lo superfluo, a negar el fraseo, a destrozar el ornamento; actúa en contra de la extensión temporal, que es la forma vital de la obra. Obra, tiempo y apariencia [Schein] son una y la misma cosa y juntos quedan abandonados a la crítica. No tolera esta la apariencia y el juego, la ficción, la complacencia de la forma en sí misma, la división de las pasiones y de los dolores humanos entre figuras y cuadros diversos. Únicamente está permitida la expresión auténtica y directa del dolor en su momento real, al margen de toda ficción y de todo juego. Su impotencia y su indigencia son tales que ya no es posible tratar de disimularlas[3].

Podríamos fácilmente establecer relaciones con la descripción por Freud de nuestra resistencia a las fantasías y sueños de otras personas[4], o por otra parte con el agotamiento de la narración misma, así como la atención creciente a los segmentos diminutos

de lo cotidiano, por narcisista que esto pueda ser. La culpabilidad perpetua del intelecto en relación con su preocupación por el arte en medio del sufrimiento y el hambre universal es también relevante a este respecto: los análisis de Bourdieu, siguiendo la noción sartriana de la autojustificación ontológica, insisten en que todas las actividades profesionales actuales (incluido el trabajo intelectual) exigen una especie de vindicación institucional de su importancia, y de hecho de su propia existencia. Mientras tanto, después de la breve burbuja de la novela de «no ficción», han comenzado a reaparecer nuevas defensas de la realidad y de lo fáctico[5], y podemos preguntarnos si la «ficcionalidad» o las piezas de Schein representan gran parte de las artes visuales contemporáneas, que insisten tanto en nuestra atención a sus materiales como tales.

Pero la contraposición teórica más interesante con la que sustituir la de Thomas Mann (que cabe imaginar que deriva también de Adorno) es la defensa por Gilles Deleuze de lo «faux»[6]: los placeres del fraude y la falsificación, de la pura apariencia, se alinean durante todo el camino hasta el delirio, en una especie de apología última, frente a ese doloroso deber del realismo al que Lukács parecía llamarnos, de lo que ahora denominamos lo posmoderno en el sentido más limitado de la palabra: simulacro, imagen, modelo o imitación sin original. Tampoco me parece imposible que una forma de la narrativa contemporánea consista en la superposición absoluta de los «faux» de Deleuze sobre el hecho empírico más estricto.

Sin embargo, creo que el debilitamiento de la ficción también tiende a socavar su opuesto, la categoría de lo fáctico[7], y que ahí es donde nos encontramos en el umbral de un nuevo mundo, que Kluge puede estar introduciendo.

¿Pero qué pasa con la desaparición del afecto, qué es lo que podría validar tal afirmación? La ironía no es exactamente, por cierto, un fenómeno afectivo en el sentido corriente de la palabra, pero su absoluta ausencia en ese texto en blanco es reveladora y vuelve absolutamente irrelevantes caracterizaciones tales como «terrible», «grotesco» o incluso la palabra «desagradable» que yo

mismo acabo de utilizar con las debidas precauciones. ¿Compasión y terror? Si es así, entonces sólo lo es en la forma que pueden tener en la mente de alguna inteligencia glacial que observa esos acontecimientos desde una gran distancia, como un investigador podría examinar una batalla a muerte entre dos ejércitos de hormigas.

Quiero subrayar la irrelevancia, así como otra categoría frecuente (y bastante apropiada) de gran parte de la crítica contemporánea, como es la del minimalismo. ¿De qué otro modo se describe esencialmente el minimalismo sino en la omisión radical, e incluso ostentosa, en la superficie de la narración de la emoción y el afecto, como en Hemingway o Raymond Carver? (Aunque, como debería señalar aquí, lo más llamativo es la ausencia de afecto en su diálogo, por más que en esa narración de Kluge no haya ningún diálogo, tal como sucede en muchas de sus narraciones de ese tipo.)

Pero la retención de emoción o afecto (la línea divisoria entre ambos en los escritores minimalistas también merecería alguna discusión) tiene como objetivo en ellos hacer que ese sentimiento y agitación interna emerjan más poderosamente en el lector. La ausencia es tan profundamente expresiva como su manifiesta exteriorización en otros autores, particularmente en los de una tendencia «maximalista».

Aquí en Kluge no hay nada, ni siquiera un juicio sobre alguno de los participantes. Podemos imaginar una denuncia de la burocracia estatal, o una condena del ansia irreprimible de poder en la naturaleza humana, o una acusación a los servicios sociales que confinan de ese modo a los ancianos, por no hablar de un lamento más metafísico sobre la vulnerabilidad del hombre frente a las catástrofes naturales o los elementos; pero ninguno de esos temas o interpretaciones cobra ninguna verosimilitud sobre las superficies gélidas del texto.

Tampoco carece el propio Kluge, autor (a menudo junto a Oskar Negt) de numerosas obras de teoría social, de ideas o tesis filosóficas que defender. Sus intereses políticos han solido girar en torno a la pedagogía (como sugiere el título de la colección

original de la que hemos extraído esa historia: Lernprozesse mit todlichem Ausgang, o Procesos de aprendizaje con resultado letal); la propuesta parece implicar una captura de energías, así como su dirección e inversión en actividades negativas o positivas. En el mejor de los casos es un concepto cuantitativo y no cualitativo, de medida de intensidades más que de valores cargados de contenido. De hecho, en ese sentido el pensamiento de Kluge parece más cercano a las intensidades afectivas evocadas anteriormente en estos capítulos; y tal vez esto sea el último remanente de la dinamita afectiva que persiste en una narrativa en la que se ha restablecido de algún modo el puro récit.

También quiero argumentar que la neutralidad del estilo periodístico refleja asimismo una heterogeneidad nueva y enorme de los lectores a escala global (lo que no quiere decir que Kluge disfrute de ella): una población masificada para la que el contexto y sus explicaciones e interpretaciones son inútiles, dando lugar su omisión a la abstracción de los hechos empíricos puros, el fait divers en toda su inmediatez impactante y contingente. Sin duda, esas anécdotas radicalmente insignificantes son el resultado de la disolución simultánea del realismo y el modernismo, y un final apropiado para esta historia especulativa; pero es poco probable que sean los únicos tipos de narración que el futuro nos reserva.

[1] Citado en Alain Robbe-Grillet, Pourquoi j'aime Barthes, París, Christian Bourgois, 2009; trad. al inglés: Why I Love Barthes, Londres, Polity, 2011, p. 39 [ed. cast.: Por qué me gusta Barthes, trad. de M.a José Furió, Barcelona, Paidós, 2009].

[2] Alexander Kluge, «Massensterben in Venedig», en Chronik der Gefühle, vol. II, Fráncfort, Suhrkamp, 2004, p. 461.

[3] Thomas Mann, Doktor Faustus, Berlín / Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1947; Fischer Taschenbuch Verlag, 2008, p. 323 [trad. al inglés de Helen Lowe-Porter, Nueva York, Knopf, 1948 (1947), p. 240; ed. cast.: Barcelona, Seix Barral, 1984; cap. XXV, p. 280 (trad. de Eugeni Xammar)].

[4] En S. Freud, «Der Dichter und das Phantasieren», en Schriften zur Kunst und Kultur, Leipzig, Reclam, 2010 [ed. cast.: «El creador literario y el fantaseo», en Obras completas, trad. de José Luis Etcheverry, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1978].

[5] Véase, por ejemplo, David Shields, Reality Hunger: A Manifesto, Nueva York, Vintage, 2011.

[6] Gilles Deleuze, Cinéma II. L'image-temps, París, Minuit, 1985, cap. 6, «Les puissances du faux» [ed. cast.: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, trad. de Irene Agoff, cap. 6, «Las potencias de lo falso», Barcelona, Paidós, 1987].

[7] La identificación por Catherine Gallagher de la ficcionalidad –lo «novelesco» de Barthes– con la novela en sí misma («The Rise of Fictionality», en Franco Moretti (ed.), The Novel, Volume 1: History, Geography, and Culture, Princeton, Princeton University Press, 2006) recentra esa cuestión y la complica útilmente: el propósito de la teoría no es inventar soluciones, sino ante todo producir problemas.

SEGUNDA PARTE
La lógica del material

I

Los experimentos del tiempo: providencia y realismo

1.

Los finales felices no son tan fáciles de elaborar como se podría pensar, al menos en la literatura: pero en cualquier caso son una categoría literaria, no existencial. Es mucho más fácil que tu protagonista acabe mal; pero aquí los peligros de una decisión arbitraria del autor son tal vez aún más evidentes, y el resultado tiene que ser justificado más abiertamente por algún concepto ideológico mayor, ya sea la estética trágica o esa metafísica del fracaso que dominó la novela naturalista y que todavía gobierna en gran medida nuestro imaginario de la pobreza y el subdesarrollo.

El final feliz tampoco es lo mismo que «vivieron felizmente para siempre» con el que suelen acabar las aventuras juveniles. La comedia, equiparable, a juicio de Northrop Frye, al triunfo fálico de la generación más joven sobre la anterior[1], es un subconjunto teatral de ese tipo de trama; pero sus equivalentes novelísticos ya apuntan en una dirección diferente, la providencial, que es nuestro tema aquí.

La novela Etiópicas, o Teágenes y Cariclea, de Heliodoro de Emesa, no sólo añade una reconciliación con el padre al enlace de los amantes; también (paradigmáticamente) los separa mediante

una multitud de episodios que deben ser resueltos, cada uno de ellos, gracias a un golpe de buena suerte:

Exclamó: «La niña a la que considerabas tu hija, la niña que entregué a tus cuidados todos estos años, está a salvo, aunque en realidad es hija del rey y de la reina que ves aquí, y como tal ha sido encontrada y reconocida».

En aquel momento Chariclea salió corriendo del pabellón, y ajena a la modestia que correspondía a su sexo y sus años, corrió como una ménade enloquecida hacia Charicles y cayó a sus pies.

«Padre», le dijo, «os debo tanta reverencia como a los que me dieron nacimiento. Soy una parricida malvada; castigadme como queráis. ¡Ignorad cualquier intento de disculpar mis fechorías atribuyéndolas a la voluntad de los dioses, a su gobierno de la vida humana!».

A pocos metros de distancia, Persina sostenía a Hydaspes en sus brazos. «Todo es verdad, marido mío», dijo. «No tienes que tener dudas. Entiende ahora que este joven griego es verdaderamente el marido de nuestra hija. Ella acaba de confesármelo a mí, aunque le costó mucho dolor».

El pueblo aplaudía y bailaba de alegría allí donde estaba, y no había ninguna voz discordante entre jóvenes y viejos, ricos y pobres, unidos en su júbilo[2].

La mayor versión moderna de esta narración, I promessi sposi, organiza astutamente sus dos inmensas trayectorias (las dificultades de cada amante) para trazar el mapa geográfico y los niveles de clase de toda una sociedad histórica; al mismo tiempo incluye como contenido propio, al final de la era cristiana, las preguntas reflexivas y filosóficas sobre la providencia y la salvación. Pagando ese precio, el enlace de los jóvenes amantes acaba incluyendo una perspectiva temporal mucho más vasta que el triunfo de la juventud sobre la edad[3].

Lo que hay que señalar a este respecto es que la salvación no es una categoría religiosa, sino filosófica. No debemos comprender la tradición que quiero proponer como mera secularización de un

drama teológico. De hecho, Hans Blumenberg nos ha enseñado que ese concepto es un paralogismo, concebido para desacreditar las supuestas premisas religiosas de las secularizaciones (como el marxismo), o para afirmar la persistencia inconsciente de la religión en un mundo aparentemente moderno y modernizado[4]. En realidad, aquí tenemos que ver con formas que, heredadas, son reapropiadas para significados y usos totalmente nuevos que no tienen nada que ver con los orígenes históricos de las articulaciones que toman prestadas. Así, el propio tema de la resurrección –teológicamente la más gloriosa de todas las representaciones de la salvación– es difícil de entender en cualquier sentido religioso: desde su despliegue figurativo en Proust («l'adoration perpétuelle») hasta su celebración literal en las pinturas de Stanley Spencer (al menos en The Winter's Tale), la resurrección expresa la euforia de una salvación secular, por otra parte inexpresable en términos materiales o sociales; el lenguaje religioso ofrece aquí los medios para presentar una posibilidad material, y no al revés.

Es esa posibilidad la que encarna la obra providencial; y si afirmo que lo hace filosóficamente, quiero decir con ello que implica que (a diferencia del concepto teológico existente desde hace mucho tiempo) no hay un concepto filosófico independiente para esa cuestión, y que por tanto esa realidad sólo puede captarse mediante la representación estética. Pero también quiero decir que el término «filosófico» implica que la representación local –la historia de los individuos, la realidad empírica– debe siempre aparecer en esa forma bajo la sombra de una idea filosófica más trascendental, del mismo modo que aseguraría que la presentación naturalista de la mala suerte y la inevitable degradación está presidida por una constelación de ideologías científicas y de clase más abstractas y totalizadoras (desde la entropía hasta el terror burgués a la proletarización, así como la de «la decadencia de Occidente»).

Es conveniente ilustrar el proceso en el registro muy diferente de la ciencia ficción: de hecho, en el corazón de una de las novelas más sombrías de Philip K. Dick, Martian Time-Slip [Tiempo de

Marte, 1964], nos encontramos con un episodio de salvación de la más radiante belleza.

Al igual que tanta paraliteratura (es bien conocida la relación entre las historias modernas de detectives y determinadas ciudades), la ciencia ficción suele ser una literatura de lugar y paisaje, aunque imaginarios: el Marte de Dick es el prototipo de su característico desierto de miseria, en el que se reproducen y perpetúan ininterrumpidamente las características más sombrías de Estados Unidos en los años cincuenta, sobre un trasfondo de esterilidad ecológica y el uso intensivo de maquinaria de bajo rendimiento. Las reminiscencias culturales de Australia flotan desde esa colonia poco prometedora, que todavía alberga restos de su población aborigen (los llamados Bleekmen, algo así como «oscuros») y alimenta fantasías exterminadoras al estilo de Tasmania. Las múltiples tramas entreveradas de Dick (cuya práctica virtuosa recuerda a Dickens o Altman), que típicamente incluyen la corrupción política y familias disfuncionales, enfermedades mentales y fracasos profesionales, no se completarían sin el paso a la pesadilla y la alucinación, aquí encarnada en el niño autista Manfred, cuya única expresión verbal es la palabra «gubble». Expresa la visión de Manfred a través de las apariciones de cosas en el «cráneo bajo la piel», las horribles amalgamas de maquinaria y basura que constituyen la realidad más profunda del mundo exterior y su población. Es el mismo atisbo teorizado por Lacan en su noción de das Ding [la cosa], el monstruoso e inexpresable Otro que aguarda dentro de cada uno de nosotros su momento en ese «mundo exterior»[5].

Pero, de hecho, la situación de Manfred es un viaje en el tiempo: la vida real del niño mentalmente paralizado es «en realidad» la del anciano enfermo, hospitalizado, en el que se convertirá al cabo de muchos años, encarcelado en una temprana versión de la «Negra Prisión de Hierro» («el Imperio nunca terminó») que cegó la vida y las obras posteriores de Dick[6]. Pero aquí es todavía posible una solución redentora, debido a la simultaneidad temporal de los Bleekmen (modelados en el cosmos aborigen), que huyendo de su propio genocidio inminente pueden

salvar a otro huérfano, rescatando al anciano Manfred desde su confinamiento terminal para llevarlo a un eterno Tiempo de Ensueño:

She and Jack pushed past the child, and into the house. Silvia did not understand what she saw, but Jack seemed to; he took hold of her hand, stopped her from going any farther.

The living room was filled with Bleekmen. And in their midst she saw part of a living creature, an old man only from the chest on up; the rest of him became a tangle of pumps and hoses and dials, machinery that clicked away, unceasingly active. It kept the old man alive; she realized that in an instant. The missing portion of him had been replaced by it. Oh, God, she thought. Who or what was it, sitting there with a smile on its withered face? Now it spoke to them.

"Jack Bohlen," it rasped, and its voice issued from a mechanical speaker, out of the machinery: not from its mouth. "I am here to say goodbye to my mother." It paused, and she heard the machinery speed up, as if it were laboring. "Now I can thank you," the old man said.

Jack, standing by her, holding her hand, said, "For what? I didn't do anything for you."

"Yes, I think so." The thing seated there nodded to the Bleekmen, and they pushed it and its machinery closer to Jack and straightened it so that it faced him directly. "In my opinion … " It lapsed into silence and then it resumed, more loudly, now. "You tried to communicate with me, many years ago. I appreciate that."

Dejaron a la niña y entraron en la casa. Aunque Silvia no entendía lo que veía, parecía como si Jack sí lo entendiera; la tomó de la mano e impidió que avanzara más.

La sala estaba llena de oscuros. Y en medio de ellos Silvia vio un ser vivo, un anciano sólo desde el pecho hacia arriba; el resto era una maraña de bombas, tubos y cuadrantes, una maquinaria que crujía con incesante actividad. Ella comprendió en el acto que

era eso lo que mantenía al viejo con vida. La maquinaria reemplazaba lo que faltaba de él. Dios mío, pensó. ¿Era persona o cosa eso que estaba sentado allí, con una sonrisa en su rostro marchito? Ahora les hablaba.

—Jack Bohlen –rechinó. La voz salía no de la boca, sino de un altavoz mecánico–. He venido a despedirme de mi madre –hizo una pausa y Silvia oyó que la maquinaria se aceleraba, como trabajando con esfuerzo–. Ahora puedo darte las gracias.

Sin soltar su mano, Jack dijo: —¿Por qué? Yo no te he servido en nada. —Yo creo que sí –la cosa sentada hizo un gesto con la cabeza; los oscuros acercaron la maquinaria a Jack y la enderezaron para que pudiera mirarlo a la cara–. En mi opinión… –cayó en el silencio y luego continuó, ahora más fuerte–. Hace muchos años tú intentaste comunicarte conmigo. Te lo agradezco[7].

Es una liberación en la que uno puede, sin duda, adivinar el misticismo religioso posterior de Dick; sin embargo, el tema de los modos de producción (moderno y arcaico) también nos sugiere invertir esa dirección y sentir el flujo de una redención social e histórica por detrás de la individual.

2.

Y ese es, de hecho, el otro eje que complica nuestro marco filosófico, y que transcurre no del éxito al fracaso y vuelta atrás, sino desde lo individual a lo colectivo.

El «doblete» empírico / trascendental de Kant, y de hecho el enigma de la providencia propiamente dicho, organizado como está en torno a categorías del sujeto individual, no me parece razonable (lo que no implica que lo pensable pueda ser resuelto siempre satisfactoriamente) a menos que lo reconectamos con ese

otro motivo teológico que toma la historia en lugar de la individualidad como su campo de problemas y paradojas.

En lugar de la providencia y lo providencial, la noción de la predestinación puede ilustrar nuestro argumento: porque incluso en el propio reino de la teología, esa noción ha sido un «duro lenguaje» que a menudo y tradicionalmente se nos «atraganta». Sin embargo, el concepto de predestinación ilustra los dos niveles kantianos de lo empírico y lo trascendental[8] casi mejor que cualquier otro, porque pretende resolver ese dilema (que simplemente nombra) –es decir, el de la distinción entre el reino de la libertad y el de la necesidad, el del noúmeno y el fenómeno, el de lo trascendental y lo empírico–, localizando paradójicamente este último en el poder de lo divino, y el primero en el de la subjetividad humana. Lo que asegura el concepto de predestinación, en otras palabras, es que una necesidad férrea gobierna mis actos empíricos y mi destino personal: esa necesidad férrea es la de la providencia de Dios y su determinación de ese destino desde toda la eternidad, y antes del propio tiempo[9]. Yo soy, en la realidad empírica, uno de los elegidos o uno de los condenados, y no puedo ejercer la libertad para influir en ese resultado. Ningún acto de mi persona ejerce ningún tipo de causalidad en su curso predeterminado. Sin embargo, al nivel de mi conciencia o alma individual (el reino nouménico de la libertad de Kant), las cosas son totalmente diferentes, y no puedo tener una sensación subjetiva de mi salvación o mi condena: ahí estoy solo con mi libertad existencial y necesariamente debo elegir mis actos y tomar mis decisiones como si fuera completamente libre.

Esta versión del problema implica una dialéctica del signo o incluso del síntoma que es, de hecho, muy contemporánea. Se resume en la famosa frase «los signos exteriores y visibles de una elección interna»; y este corte bastante casuístico del nudo gordiano se puede resumir de la siguiente manera: nada de lo que hagamos puede asegurar nuestra salvación (en lugar de nuestra condena), pero si verdaderamente somos uno de los elegidos (elegidos desde toda la eternidad), nuestro comportamiento en la tierra reflejará esa condición. Por lo tanto, constituirá un signo

empírico de nuestra salvación nouménica e incognoscible en el reino trascendental. La hipocresía es el tributo que el vicio paga a la virtud, como dijo alguien, y así, aunque no puede tener ningún efecto causal, ninguna efectividad genuina, haríamos bien en comportarnos virtuosamente en la improbable posibilidad de que nuestro destino sea armonioso con esta conducta. Sólo la conclusión negativa más lógica al respecto –si mi salvación está decidida desde toda la eternidad, entonces no importa cómo me comporte– ha ofrecido posibilidades novelísticas verdaderamente notables, sobre todo en las Personal Memoirs and Confessions of a Justified Sinner (James Hogg, 1824). Pero el dilema se replantea más productivamente al nivel político e histórico.

Ahí pasamos del destino individual al colectivo; y la salvación del alma es reemplazada por la de toda la raza humana; o, con otras palabras, por la utopía y la revolución socialista. Pero la alternativa bien conocida dentro de la tradición marxista entre voluntarismo y fatalismo coincide absolutamente con la antinomia teológica, que se puede decir, así, que anticipa y «prefigura» esa problemática más secular de una forma distorsionada, todavía figurativa y teológica, y esencialmente individual. Los mencheviques y los bolcheviques son meras personificaciones de esa oposición primordial, en la que se opone una convicción sobre el movimiento objetivo de la historia frente a un sentido militante del poder de los seres humanos para hacer historia. Obviamente, nada es más debilitador que una oposición de ese tipo, que tiende a convertirse en otra pasiva / activa en la que ninguna alternativa es satisfactoria; ya que para oponerse a la plácida confianza de la Segunda Internacional en el «inevitable» movimiento de la historia hacia el socialismo no sólo es necesario tener fe en la capacidad transformadora de los seres humanos; también supone alentar los intentos suicidas más insensatos de «forzar» la historia, de romper prematuramente su lógica; alentar a los jóvenes a morir en lo que son causas perdidas de antemano debido a que «la situación aún no está madura», todavía no es revolucionaria. Al igual que con la predestinación, sin embargo, no hay nada que nos guíe en esa «elección» y no hay

señales empíricas disponibles que nos permitan ninguna certeza en ella, es decir, en la posibilidad de la revolución como supremo Acontecimiento salvífico o providencial.

Pero en esta versión secular y colectiva de hecho hay una solución, en cierto modo relacionada con la teológica, poco convincente, que demuestra que esta última sólo era realmente una distorsión anticipada de la que ahora señalamos. Porque en ella lo que se considera voluntarismo –es decir, la voluntad colectiva de forzar la historia– se ve no como una elección subjetiva, sino como un síntoma objetivo, que en ese sentido es precisamente un componente objetivo de esa misma historia. Así, un izquierdismo infantil o voluntarismo anarquista se convierte ahora en «signo externo» de que la revolución todavía no está a punto y de que la situación todavía no ha «madurado» políticamente. Lo que no era resoluble al nivel del héroe teológico de Hogg se convierte en algo así como una prueba histórica, un signo histórico tan significativo como todos los demás. Corresponde al viejo espíritu teológico que se pueda decir también que el «inevitabilismo» pasivo de la Segunda Internacional era de por sí un signo de inmadurez y de una situación política insuficientemente desarrollada. Esta nueva interpenetración sintomática de lo subjetivo y de lo objetivo señala así, de repente, una trascendencia de la vieja antinomia, y un momento en el que lo providencial se ha vuelto empírico y los dos dominios kantianos de la trascendencia y del empirismo se imponen como proporciones históricas específicas. Así pues, también designa un nuevo tipo de contenido social para la novela como forma, y la posibilidad de nuevos tipos de narración.

A estos debemos ahora atender, con la ayuda de tales hallazgos: ellos señalan, en efecto, la diferencia fundamental en cuanto a las posibilidades individuales y las colectivas y sugieren que volvamos a investigar la forma novelística en relación con tales consecuencias. El debate entre revolucionarios sobre el voluntarismo y el fatalismo se convierte, evidentemente, en un tipo limitado de contenido especializado para algunas novelas oficialmente políticas: lo que en otro lugar he llamado una especie

de dialéctica literaria de la Tercera Internacional en la que se desarrolla ese dilema específico, más exacerbado por la peculiar posición de la revolución estalinista en un solo país[10]. (Las obras de Sartre son algunas de las versiones más interesantes de estas trágicas paradojas, que tienden a ser invisibles bajo una luz anticomunista.) Pero, al igual que sucede con el material teológico, lo que nos interesa aquí no es ese contenido específico, sino más bien su forma amplia en general.

3.

Por eso quiero ahora volver a la novela realista a fin de realizar algunas observaciones adicionales sobre el valor generador y productor de forma de lo providencial dentro del propio realismo. Por el momento, lo crucial es la distinción entre la perspectiva individual y la colectiva, cuando se trata de la providencia o de finales felices. Esto resulta ser una cuestión evolutiva, pues, al igual que en el ámbito puramente teológico, hay un decidido movimiento histórico desde el destino individual al colectivo (o desde las cuestiones de salvación individual a las de las transformaciones políticas y revolucionarias, como en nuestra discusión precedente).

Pero hay pasos intermedios, o, por decirlo así, operadores externos que nos llevan de la narrativa individual a la colectiva. Es cierto que las primeras transferencias teológicas ocurren naturalmente en el marco de un destino individual y se ha reconocido universalmente que el prototipo de un destino individual verdaderamente individualizado y aislado, Robinson Crusoe, está saturado de impresiones providenciales de diversos tipos[11]. La novela permite de forma única la interiorización de las diversas aventuras y episodios externos que habían constituido hasta entonces el espacio en el que sucedía el final feliz o el trágico –el ámbito / dominio de los accidentes, lo

contingente, el azar de un tipo significativo, etc.–. Más adelante, esos serán simplemente presagios y no causas, como cuando Julien Sorel encuentra un fragmento profético de papel en una iglesia casi al principio de Rojo y negro. La interiorización del azar significa ahora que la contingencia puede ofrecer la oportunidad para una experiencia o un desarrollo interno. Pero creo que el debate sobre si el propio Defoe era o no cristiano está fuera de lugar: tenemos aquí más bien las discusiones clásicas en el contexto de la organización de experiencias en una nueva forma, en la que la influencia religiosa es de por sí una mera condición externa y habilitadora. Tales acontecimientos deben verse sincrónicamente, obedeciendo a la advertencia de Blumenberg sobre el pseudoconcepto de «secularización». Evidentemente, no es incorrecto decir que el Bildungsroman es entonces una secularización de esa «autobiografía espiritual» anterior, ya secular, de Defoe; pero ninguna etapa conserva el significado de la precedente, sino únicamente la forma. Por eso sería erróneo decir que el Bildungsroman sigue siendo religioso en su preocupación (ahora secular) por el estado del alma individual: no, lo que se despliega ahora es una mera forma que organiza su nuevo material social de una manera análoga.

En cuanto el tema que tratamos aquí, se puede decir que Wilhelm Meister es el punto culminante, y aun el verdadero comienzo de la novela del siglo XIX; el fin de algo, así como el comienzo de otra cosa, que es sin embargo su mutación y su adaptación a la nueva sociedad posrevolucionaria (una sociedad que todavía no existía, evidentemente, en Alemania, y apenas en otros lugares). Se trata de una valoración particularmente medular de un libro extraño y confuso, inmensamente influyente y que es sin embargo una especie de elefante blanco literario, aburrido y fascinante a la vez, y un interrogante perpetuo para las tradiciones francesa y británica en las que, como texto, ha desempeñado un papel tan insignificante, pero que, como veremos, no se pueden entender sin él.

¿Novela de formación, novela de educación?[12]. Sería mejor traducir Bildungsroman como novela de una vocación profesional,

un Beruf, para usar la palabra que Max Weber cargó con sus acentos luteranos más intensos para exponer su opinión sobre el nuevo cosmopolitismo intrínseco del comportamiento y la virtud protestantes. No es que Wilhelm esté totalmente seguro de su vocación final: si de algo se hallan los críticos seguros es de que ya no se trata de la vocación artística o la rendición al genio proyectada en el primer borrador (la Theatralische Sendung). Sin embargo, la retórica del final –tan gloriosa y tan determinante durante varias generaciones de Bildungsromane, por no decir de la propia narrativa providencial– está extrañamente en desacuerdo con la situación real (Wilhelm está a punto de partir de viaje, al igual que el propio Goethe):

Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis', der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

Te presentas ante mí como Saúl, el hijo de Cis, que salió para buscar las pollinas de su padre y se encontró con un reino[13].

De hecho, el papel principal de la «providencia» aquí parece ser negativo: «¡Huye, muchacho, huye!» ([Flieh! Jüngling, flieh!] Libro VII, cap. I). Por encima de todo, no se va a convertir en un mero actor, y su éxito único en Hamlet se debe, como insiste justamente Boyle, a la armonía preestablecida entre su propia personalidad y la del príncipe[14]. Pero durante la mayor parte de la obra el príncipe también está atormentado por la cuestión del qué hacer y lo que le ordena el superyó, esto es, el fantasma del padre (que también desempeña un papel importante en Wilhelm Meister). El verdadero padre de Wilhelm, sin embargo, le propone una vida de comercio y negocios, que, junto con la teatral, es la vocación más decididamente repudiada[15]. Sugeriré de paso que hacia el final de la novela la autoridad del Padre ha sido desplazada por la de los hermanos; pero no quiero hacer demasiado hincapié en ese tema del Gran Otro, que no parece particularmente importante para Goethe ni aquí ni en ningún otro lugar.

Sin embargo, esa «providencia» es un tema fundamental de la novela, como se puede deducir de las repetidas discusiones que parecen proponer una alternativa filosófica entre el destino y el azar: «Me contento fácilmente conmigo mismo y hago honor al destino, que sabe lo que es mejor para mí y lo que es mejor para todos» (dice Wilhelm); a lo que el primero de sus misteriosos conocidos responde:

Leider höre ich schon wieder das Wort Schicksal von einem jungen Manne aussprechen [...]. Wehe dem, der sich von Jugend auf gewöhnt, in dem Notwendigen etwas Willkürliches finden zu wollen, der dem Zufälligen eine Art von Vernunft zuschreiben möchte, welcher zu folgen sogar eine Religion sei. Heisst das etwas weiter, als seinem eignen Verstande entsagen und seinen Neigungen unbedingten Raum geben? Wir bilden uns ein, fromm zu sein, indem wir ohne Überlegung hinschlendern, uns durch angenehme Zufälle determinieren lassen und endlich dem Resultate eines solchen schwankenden Lebens den Namen einer göttlichen Führung geben. (71)

Por desgracia, vuelvo a oír otra vez la palabra destino pronunciada por un joven [...]. ¡Ay de aquel que se acostumbra desde su juventud a querer encontrar en la necesidad algo de arbitrario y a quien le agradaría atribuir a la casualidad cierta especie de inteligencia, entregarse a la cual llegaría a ser como una religión! ¿No diríamos de tal cosa que es renunciar al propio entendimiento y conceder ilimitado espacio a nuestras pasiones? Imaginamos ser piadosos dirigiéndonos sin reflexión, dejándonos determinar por gratas casualidades, y, por último, dando el nombre de dirección divina al resultado de esta vacilante existencia (Tomo I, libro I, cap. XVII).

Que esto no es meramente la expresión de una denuncia ilustrada de la superstición y la religión y un llamamiento a la razón secular puede deducirse externamente de la obediencia al daimon de cada uno, tan querido a su autor, como se desprende de

textos como «Urworte Ophisch». Aquí, sin embargo, basta señalar que la advertencia de ese extraño se inserta en la misma red de azar y coincidencia que componen la corriente de acontecimientos de la novela; la cual queda, por tanto, inserta dentro de la trama, y cuestionada por su propia función como ese azar predestinado que llamamos providencia.

Así llegamos al conocido secreto de la obra: innumerables personajes (aunque en su mayoría se reparten socialmente entre la gente errante del teatro, cuya trivialidad alejó a los primeros lectores intelectuales de Goethe, así como a la aristocracia de aquella Alemania de los principados en la que Goethe se iba a hacer un lugar tan eminente); una verdadera orgía de historias interpoladas y destinos góticos, llena de escenas de reconocimiento aleatorio y parentescos redescubiertos de diversos tipos; amoríos del tipo tentativo, plagados de fugas y desencuentros, a los que la biografía y la psicología de Goethe nos tiene acostumbrados. Esos materiales apenas parecen sumarse para alcanzar un foco coherente de representación o estilización, ni tampoco es ninguno de ellos particularmente poderoso o dominante de por sí. Pero he ahí ahora, en el centro del texto, un largo sueño, en el que se reúnen personajes de muy diversas hebras de la trama:

Sonderbare Traumbilder erschienen ihm gegen morgen. Er fand sich in einem Garten, den er als Knabe öfters besucht hatte, und sah mit Vernügen die bekannten Alleen, Hecken und Blumenbeete wieder; Marianne begegnete ihm, er sprach liebevoll mit ihr und ohne Erinnerung irgendeines vergangen Mißverhältnisses. Gleich darauf trat sein Vater zu ihnen, im Hauskleide; und mit vertraulicher Miene, die ihm selten war, hieß er den Sohn zwei Stühle aus dem Gartenhause holen, nahm Mariannen bei der Hand und fürhte sie nach einer Laube.

Wilhelm eilte nach dem Gartensaale, fand ihn aber ganz leer, nur sah er Aurelien an dem entgegengesetzten Fenster stehen; er ging, sie anzureden, allein sie blieb unverwandt, und ob er sich gleich neben sie stellte, konnte er doch ihr Gesicht nicht sehen.

Er blickte zum Fenster hinaus und sah, in einem fremden Garten, viele Menschen beisammen, von denen er einige sogleich erkannte. Frau Melina saß unter einem Baum und spielte mit einer Rose, die sie in der Hand hielt; Laertes stand neben ihr und zählte Gold aus seiner Hand in die andere. Mignon und Felix lagen im Grase, jene ausgestreckt auf dem Rücken, dieser auf dem Gesichte. Philine trat hervor and klatschte über den Kindern in die Hände, Mignon blieb unbeweglich, Felix sprang auf und floh vor Philinen. Erst lachte er im Laufen, als Philine ihn verfolgte, dann schrie er ängstlich, als der Harfenspieler mit großen, langsamen Schritten ihm nachging. Das Kind lief grade auf einen Teich los; Wilhelm eilte ihm nach, aber zu spät, das Kind lag im Wasser! Wilhelm stand wie eingewurzelt. Nun sah er die schöne Amazone an der andern Seite des Teichs, sie streckte ihre rechte Hand gegen das Kind aus und ging am Ufer hin, das Kind durchstrich das Wasser in gerader Richtung auf den Finger zu und folgte ihr nach, wie sie ging, endlich reichte sie ihm ihre Hand und zog es aus dem Teiche. Wilhelm war indessen näher gekommen, das Kind brannte über und über, und es fielen feurige Tropfen von ihm herab. Wilhelm war noch besorgter, doch die Amazone nahm schnell einen weißen Schleier vom Haupte und bedeckte das Kind damit. Das Feuer war sogleich gelöscht. Als sie den Schleier aufhob, sprangen zwei Knaben hervor, die zusammen mutwillig hin und her spielten, als Wilhelm mit der Amazone Hand in Hand durch den Garten ging und in der Entfernung seinen Vater und Mariannen in einer Allee spazieren sah, die mit hohen Bäumen den ganzen Garten zu umgeben schien. Er richtete seinen Weg auf beide zu, und machte mit seiner schönen Begleiterin den Durchschnitt des Gartens, als auf einmal der blonde Friedrich ihnen in den Weg trat und sie mit großem Gelächter und allerlei Possen aufhielt. Sie wollten demungeachtet ihren Weg weiter fortsetzen; da eilte er weg und lief auf jenes entfernte Paar zu; der Vater und Marianne schienen vor ihm zu fliehen, er lief nur desto schneller, und Wilhelm sah jene fast im Fluge durch die Allee hinschweben. Natur und Neigung forderten ihn auf, jenen zu Hilfe zu kommen, aber die

Hand der Amazone hielt ihn zurück. Wie gern ließ er sich halten! Mit dieser gemischten Empfindung wachte er auf und fand sein Zimmer schon von der hellen Sonne erleuchtet. (458-459)

Extraños ensueños se le presentaron hacia la mañana. Encontrose en un jardín, en el que, cuando niño, había estado muchas veces, y vio con placer los conocidos paseos, setos y canastillas de flores; Mariana vino a su encuentro; hablole él amorosamente y sin recordar ninguna mala inteligencia pasada. Inmediatamente después presentósele su padre, en traje de casa y con un aire de intimidad que era raro en él; mandó a su hijo que trajera dos sillas del pabellón del jardín, cogió a Mariana por la mano y condújola bajo un cenador.

Guillermo corrió hacia el pabellón, pero lo encontró totalmente vacío; sólo vio a Aurelia, de pie, en la ventana opuesta a la puerta; se acercó para hablarle, pero ella permaneció sin volver la cabeza, y aunque se le colocara muy cerca no podía verle el rostro. Miró por la ventana y, en un jardín desconocido, vio muchas gentes, entre las cuales reconoció a algunas al instante: madama Melina estaba sentada bajo un árbol y jugaba con una rosa que tenía en la mano; Laertes se hallaba a su lado y contaba monedas de oro, pasándolas de una a otra mano; Mignon y Félix estaban acostados en la hierba: ella de espaldas, él de cara al suelo. Entró Filina y palmeó sobre los niños; Mignon siguió sin moverse, pero Félix se levantó de un salto y huyó de Filina. Al principio se reía, al correr, mientras Filina lo perseguía; después gritó acongojado, cuando el arpista iba tras él con grandes y lentos pasos. El niño corría directamente hacia un estanque; Guillermo se apresuró a seguirlo, pero llegó tarde: el niño estaba en el agua. Guillermo se quedó como si hubiera echado raíces. Entonces vio a la hermosa amazona a la otra orilla del estanque; tendía hacia el niño su mano derecha y caminaba por el borde; el niño cruzó el estanque siguiendo la dirección que le señalaba su dedo, y la siguió según ella marchaba; por último, tendiole ella su mano y lo sacó del agua. Mientras tanto habíase acercado Guillermo; el niño ardía totalmente, y de su cuerpo caían gotas inflamadas. Guillermo

estaba cada vez más angustiado; pero la amazona quitose rápidamente un velo blanco de la cabeza y cubrió con él al niño. Al punto quedó extinguido el fuego. Cuando levantó el velo salieron saltando dos mozuelos, que jugaban juntos caprichosamente, yendo de un lado a otro, mientras Guillermo marchaba por el jardín llevando de la mano a la amazona, y en la lejanía veía a su padre paseando con Mariana en una avenida de grandes árboles que parecía rodear todo el jardín. Dirigió sus pasos hacia aquella parte, y con su hermosa acompañante recorría transversalmente el jardín cuando, de pronto, salioles al encuentro el rubio Federico y los detuvo con grandes carcajadas y toda suerte de bromas. A pesar de ello, querían proseguir su camino; entonces Guillermo apresuró el paso y corrió hacia aquella remota pareja; su padre y Mariana parecían huir de él; corrió cada vez más de prisa, y los vio cómo casi levantaban el vuelo para desaparecer por la gran avenida. La naturaleza y el cariño lo instaban a correr para impedirlo, pero lo detenía la mano de la amazona. Y ¡con qué gusto se dejaba detener! En medio de estas complejas sensaciones despertose, y encontró su habitación iluminada ya por un luciente sol (Tomo III, libro VII, cap. I).

Aquí se vislumbra de repente un principio de una naturaleza formal totalmente diferente: todos estos diversos personajes deben unirse en una fantasmagoría central, del mismo modo que los temas musicales se entrelazan en el surgimiento contemporáneo de la forma sonata. La demostración de una unidad más profunda ya no tiene que hacerse en ninguna forma lógica o ilustrada, o ni siquiera causal, sino por la propia lógica del sueño como un momento formal, el momento de la repetición. Ahí hay una forma de cierre totalmente distinta de la trama, la alegoría o las oposiciones, pero que exige su propia verosimilitud: ¿no creemos ahora finalmente que todo esto se mantiene unido en algún nuevo principio de coherencia? Basta pensar en el prodigioso ensamblaje por Joyce de todos sus motivos diurnos en la escena «nighttown» [episodio 15: Circe] de Ulysses (más allá de

la cual todo es anticlímax); o, en el cine, en esa notable hora final de Berlin Alexanderplatz de Fassbinder, en la que todo lo que ha ocurrido en el pensamiento o la acción vuelve oníricamente en una nueva unidad, para captar lo que es formalmente original en ese momento extraordinario de Wilhelm Meister.

Pero en Goethe la superestructura onírica se duplica, además, por una unidad infraestructural muy diferente, y es esto lo que aparta a Wilhelm Meister de todas las normas genéricas y justifica su posición única como síntesis de «mundo» y «alma» en la Teoría de la novela de Lukács[16]. Tampoco querría caracterizar esta unificación alternativa –aunque ciertamente evocadora del siglo XVIII, de la francmasonería y de La flauta mágica de 1790– como estrecha Ilustración: su base no es la Razón como facultad, sino el colectivo como tal.

Se ha repetido abundantemente que los sucesos y contingencias azarosas que han marcado hasta ese momento la trayectoria juvenil de Wilhelm han sido todos planeados con antelación, como errores necesarios (¡sombras de la dialéctica hegeliana!), y son obra de un oscuro grupo de conspiradores conocido como la Sociedad de la Torre [Turmgesellschaft], cuyas figuras principales llegará a conocer al final del libro, y cuya existencia se le revelará con cierto énfasis masónico («todo cuanto usted vio en la torre no son en realidad más que las reliquias de una empresa juvenil» [512/564]). La trama se vuelve, así, del revés: una serie de casualidades se revela repentinamente como un plan y como un diseño deliberadamente providencial. Y el énfasis de la Ilustración en la persuasión razonada y en la pedagogía alcanza aquí una especie de extraño clímax en el que la vida misma se convierte en la «leçon d'objets», el modelo teóricamente calculado de prueba y error que el viejo concepto teológico («justificar las vías que Dios concede al hombre») sólo presagiaba vagamente y de modo distorsionado. La Sociedad de la Torre es un pedagogo mejor que Dios, y mucho más autoconsciente y teórico sobre su método de enseñanza.

Pero es importante no dejar que todo esto se deslice (en el contenido) en un humanismo soso y en la celebración de la virtud

del siglo XVIII (hay muy poco de Plutarco y Rousseau aquí), aunque hay otro tipo de deslizamiento, puramente formal, que querríamos tomar más en serio. Sin embargo, es significativo que la Teoría de la novela de Lukács, sólo un año antes de su compromiso con la política y el comunismo, no vislumbrara el significado político de esa «conspiración blanca» que obviamente anticipaba la propia estructura del Partido y la dialéctica de un liderazgo colectivo que a la vez refleja el orden social y trabaja sobre sus tendencias ya presentes para desarrollarlas. Lothario y sus amigos acaban de regresar del Nuevo Mundo y la revolución de los colonos contra la tiranía del Antiguo Régimen. Su partido político no sólo está decidido a transformar el Viejo Mundo social mediante la modernización de la agricultura –«¡Aquí o en ninguna parte está América!» (407/446)–, sino que lleva consigo la chispa explosiva de ese elemento de la Revolución Americana que iba a expandirse en la Francesa, para convertirse en un movimiento internacional para la transición del feudalismo a la República –movimiento luego elaborado en Wilhelm Meisters Wanderjahre, con la habitual contención de Goethe (como correspondía a aquel miembro de la burocracia feudal que también era)–. Esa es la tarea colectiva en la que Wilhelm debe ser iniciado, intercambiando el microcosmos de la sociedad que es el teatro –el «kleine Welt» de Fausto– por el «gran mundo» sociopolítico. Es una solución única para el problema formal de la novela política, que, como una especie de hapax legomenon, nunca se puede repetir ni puede servir de modelo, defectuoso en su misma ejemplaridad, aunque se muestre a sí mismo no como la solución concreta, sino más bien como el propósito de encontrar una. Pero esto requiere una especulación teórica más amplia sobre la forma novelística, que sin duda está profundamente en deuda con Lukács, pero que trata de reemplazar la noción del alma o sujeto unificado por una temática menos «humanística».

Empero, antes de eso tenemos que despedirnos de todo ese desarrollo novelístico de la interioridad providencial que condujo de Defoe a Wilhelm Meister. El futuro de ese camino formal ya no será subjetivo, sino objetivo, y tampoco será individualista, sino

más bien colectivo. En cualquier caso, es importante observar que el propio Goethe liquida esa tradición anterior en su novela, en lo que siempre ha sorprendido a los lectores de cualquier periodo y generación como la más especular de sus extrapolaciones, en concreto el Libro VI, o las Confesiones de un alma hermosa, que desde la famosa discusión de Hegel en su Fenomenología se ha solido considerar como una patología de la introspección. La propia forma imita, precisamente por medio de esa extrapolación autosuficiente, el solipsismo de la interioridad y la subjetividad que trata de proclamar su propia virtud, aun cuando emana de un colectivo (el Herrnhuter) que todavía incluye las antiguas y casi extinguidas vibraciones de las grandes revoluciones religiosas. Goethe selló, por decirlo así, ese individualismo nocivo en una especie de quiste o cripta[17], al separar la subjetividad de la trama de su novela y extirparla formalmente (aunque el autor del episodio está tan estrechamente unido por el parentesco con su elenco de personajes como todos los demás narradores ocasionales de la novela). Así precintadas, las «confesiones» sellan la tumba de la «autobiografía espiritual» y de cualquier lectura de la providencia como un fenómeno interior, o psicológico-teológico.

4.

Pero, como Lukács nos advierte tan útilmente, la «novela» como forma nunca tiene garantizado el éxito como solución para ninguno de sus problemas, que simplemente cambian sus términos cuando se ha eliminado un antiguo individualismo problemático. Los nuevos términos en los que deseo codificar las posibilidades, en una especie de esquema de permutación estructural, serán los más kantianos (contemporáneos del propio Goethe) de la trascendencia y la inmanencia.

Pero tal vez sea mejor empezar con la terminología hegeliana, adoptada por la Nueva Crítica sin incorporar con ella nada de su

bagaje dialéctico, en particular lo que llamamos «universal concreto», o alternativamente la fusión acabada de forma y contenido, de modo que ya no cabe distinguir la una del otro[18]. Esa estética era probablemente de inspiración neoclásica, derivada del regreso a la Antigüedad popular entre las amistades de Goethe, que Hegel frecuentó cuando trabajaba en Jena y con la que siempre simpatizó. (Hegel no mencionó en sus obras muchas novelas, y murió poco antes de que llegara a las librerías la primera gran oleada de la ficción moderna, con Balzac a la cabeza; Goethe, evidentemente, había leído a Stendhal[19]). En cualquier caso, la unidad de forma y contenido sólo significaba hasta entonces que nada debía sobresalir, que no debía haber excesos de ningún tipo, dondequiera que se examinara el producto: no debía haber adornos estilísticos, ni un contenido «extrínseco» o extraño sobresaliendo de la funda de la almohada: todo debía ajustarse al espíritu épico, y por supuesto la ambigüedad de la palabra alemana episch, usada también para la novela y para la narrativa en general, significa que la novela no tenía por qué recibir un trato especial.

Por eso esa estética de la fusión puede adaptarse muy convenientemente al lenguaje de la inmanencia. Lo episch es inmanente, en el sentido de que el significado es inherente a todos sus objetos y detalles, a todos sus hechos, a todos sus acontecimientos. Son significativos en y por sí mismos y no requieren comentario o explicación externa, como podría ser el caso cuando se introduce algún tipo de tecnología moderna, o acontecimientos como las crisis financieras, que no se explican por sí mismas y cuya naturaleza misma como «acontecimientos» no está garantizada de antemano, por lo que tienen que ser explicadas para alcanzar una existencia visible como fenómenos temporales. Sin embargo, cuando esto ocurre milagrosamente –no en los antiguos modos de producción, sino en el nuestro–, lo llamamos realismo y nos interesa dar cuenta de tales textos, que nos parecen inusuales y escasos. Con todo, se explican mejor si agregamos el término «trascendencia» a nuestro repertorio a fin de señalar lo que ya no está presente en ellos.

Cabe también intentar otra alternativa, la de Barthes en una famosa frase improvisada, referente a que en la literatura moderna hay una incompatibilidad entre el significado y la existencia[20]. La trascendencia es significado, lo inmanente es la existencia misma, y por eso es también mejor enriquecer esa capa de términos con un significado ontológico. Lo que es, ya sea en el texto o en el mundo vital, no siempre tiene sentido o es significativo (a menudo lo llamamos, por eso, contingente); y lo que es significativo no está siempre ahí como algo existente, en el mundo, como es el caso de la utopía o de las relaciones no alienadas. Lo que ahora podríamos llamar, quizá, realismo ontológico se encuentra allí donde esos dos campos coinciden hasta el punto en que no podemos distinguirlos por más tiempo o preocuparnos por su distinción.

¿Qué sería lo contrario de todo esto? ¿Qué sería un tipo de texto verdaderamente trascendente? ¿Mitos, textos religiosos de todo tipo? Pero, después de todo, aquí estamos trabajando dentro del marco de la novela ya secular, y esos textos han sido descartados de antemano; hemos presupuesto de entrada cierta inmanencia por medio de la forma novelística.

Dentro de este marco, pues, podemos suponer que lo que llamamos realismo ontológico debe caracterizarse como un tipo verdaderamente inmanente de inmanencia. En ese caso, y a efectos de diferenciación, ¿qué sería una inmanencia trascendental? Creo que podemos empezar imaginando que se trata de una especie de literatura ética, o de una narrativa en la que las categorías de la ética –vicio, virtud, maldad, bondad y simpatía, así como la ira, la melancolía y similares– están a poca distancia de las emociones y sentimientos narrados de los personajes o de sus propiedades caracterológicas. En esa situación de una distancia apenas perceptible entre la existencia de los personajes y lo que parecen querer decir se reinscribe, por débilmente que sea, el viejo dualismo de lo inmanente y lo trascendente. Los personajes «éticos» no son ahí meros ejemplos o ilustraciones, ni han recorrido todo el camino hasta esas alegorías en las que figuras anónimas llevan a la espalda sus designaciones

históricas en forma de signos: Yo Soy la Envidia, Yo Soy la Autosuficiencia; pero estamos cerca, y el simple destello de tal posibilidad basta para arrojar una inquietante duda sobre las garantías de un realismo hasta ahí ontológico. Ninguna persona sensata, secular e histórica, puede ya creer que las categorías éticas son «innatas», que están de algún modo inscritas en el ser o en la realidad humana; y en su mayor parte la literatura ética ha llegado a reflejar el cierre de clase, ya sea el de los aristócratas jamesianos o el de los canallas de Bunyan. Las máximas y categorías éticas sólo funcionan dentro de una situación de pertenencia homogénea de clase; cuando pasan de una clase a otra, absorben las señales de la lucha y la tensión de clase y empiezan a funcionar de una manera muy diferente, sociopolítica. En cualquier caso, para el corpus de novelas que estamos considerando aquí, la novela que emplea categorías éticas se caracterizará por traicionar algo así como una inmanencia trascendental, es decir, la promoción a un estado cuasitrascendental de elementos sociales –las categorías y juicios éticos– que parecían elementos intrínsecos e incluso banales de la situación social misma; hasta que una inspección más minuciosa reveló que su funcionamiento era, de algún modo y apenas perceptiblemente, transocial, metasocial.

En ese caso, ¿tendría sentido proponer una categoría paralela de trascendencia trascendental? Creo que sí, siempre que entendamos una vez más que estamos operando dentro de un corpus secular del que se ha eliminado toda auténtica trascendencia. Ya no nos encontramos con textos religiosos o sagrados, con textos que lleven en su interior algo que tenga que ver con lo divino, lo angelical o lo sobrenatural (aunque en algún momento muy temprano de nuestro segmento histórico –la historia de la novela– resurge la historia de fantasmas con The Apparition of Mrs. Veal, atribuido a Defoe, o Der Geisterseher de Schiller). De modo que la trascendencia que evocamos será una trascendencia limitada por la inmanencia secular, una trascendencia dentro de nuestro propio mundo «realista» y empírico: ¿qué forma puede adoptar, y qué podría estar por

encima de este mundo realista y aun así seguir formando parte de él como carne de su carne?

Creo que tal trascendencia sólo se puede detectar en un lugar, en concreto en el espacio de una alteridad de lo que es, una dimensión liberada del peso del ser y de la inercia del orden social actual. Me parece posible que esa trascendencia pudiera operar en el pasado, mediante la reconstrucción histórica de sociedades que ya no existen. Sin embargo, en la medida en que aunque ya no existan existieron en algún momento, todavía estarían sometidas a la ley de un realismo ontológico, presumiblemente, y hay un modo en el que Salammbô, Walter Scott, Romola o The Tale of Two Cities no son menos realistas que sus homólogos contemporáneos. En cualquier caso, ahí se abre el problema muy interesante de la novela histórica como tal, en el que no podemos ahondar aquí.

Pero cuando tenemos que ver con el futuro, con lo que todavía no existe y puede que nunca exista, la historia es diferente, y nos enfrentamos con la propia política. Aquí afrontamos al espinoso problema de la novela política y la literatura política en general, así como su propia posibilidad de existencia. ¿Es concebible, dentro del mundo de la inmanencia, para esto o aquello que existe, este o aquel elemento ya existente, respirar «el aire de otros planetas» para emitir siquiera el más mínimo indicio de un futuro radicalmente diferente? Que la novela realista resiste y repudia absolutamente esta posibilidad es algo que se puede juzgar por su tratamiento convencional de los personajes políticos, de figuras cuya pasión es política, que viven para las posibilidades de cambio y sólo mantienen una relación muy débil con la sólida ontología de lo que existe en este momento. Basta pasar revista a algunas de las representaciones más famosas de tales figuras para convencernos, y voy a presentar tres ejemplos:

Está, para empezar, el tratamiento dickensiano de las «misiones»: todos los filántropos enloquecidos que llenan las páginas de Bleak House en torno al personaje de la Sra. Jellyby, con su misión africana, y el daño que causan en todas las personas cercanas a ellos (su marido se da literalmente de cabeza

contra la pared, sus hijos están sucios y descuidados, su hija mayor se escapa para casarse, sin que ella sea apenas consciente de los inconvenientes de ese matrimonio; su propia vida cotidiana es un caos, mal vestida, dedicada únicamente a la correspondencia y la causa africana). Cuando se recuerda que la política para Dickens, en cualquier caso en su sociedad absolutamente «liberal» y de libre mercado, sólo se puede encarnar en la filantropía (pero en el mejor de los casos, del tipo «ético» personal representado por el Sr. Jarndyce, y nunca de un tipo colectivo indiscriminado), entonces se entenderá no sólo que esas son figuras políticas, sino que también representan la vida intelectual: el intelectual político, para el que se deben conjuntar esas pesadillas gemelas de la abstracción y lo no viviente, de la pérdida de la vida ontológica y de la realidad humana, del pensamiento puro y la especulación ociosa sobre lo que aún no existe[21].

Una vez que aprendamos a leer estas figuras políticamente, y a detectarlas en el realismo y en otros lugares que no son oficialmente políticos –las novelas parlamentarias de Trollope, por ejemplo, donde lo político como tal es una dimensión especializada perfectamente limpia y respetable de la vida y el ser como tales–, veremos la sátira de lo antiontológico por doquier en el realismo ontológico, de la mano de la propia estructura de la forma, siendo inseparable de ella.

Así, las feministas de Henry James (en The Bostonians) son eminentemente emblemáticas del intelectual político, y suponen un repudio mucho más desagradable y malicioso de la política que las declaraciones aparentemente más explícitas ofrecidas en el experimento de The Princess Casamassima, o incluso en el tratamiento de la época del anarquismo en general (aunque The Secret Agent, de Conrad, no le va muy a la zaga).

Finalmente, todo el animus se derrama en Flaubert y está muy lejos de ser una mera ideología o idiosincrasia personal. Quienquiera que haya leído las extensas representaciones de las grandes reuniones políticas en L'Éducation sentimentale –imitaciones en 1848 de los clubes jacobinos de la gran revolución

y demasiado largas para citarlas aquí con el sabroso detalle que merecen– sabe cuánta bilis reciben de Flaubert los intelectuales políticos, a quienes ve como obsesivos y maníacos de naturaleza necesariamente plural, repeticiones mutuas y de sus grupos en lugar de individuos. Cualquiera que sea la interpretación psicoanalítica de esta pasión y aversión únicas de Flaubert, tales escenas también deben tomarse como formas vacías, estructuras de heterogeneidad vacía que se reproducen a lo largo de su obra, sobre todo en La Tentation de saint Antoine, pero también en las historietas agrícolas de Madame Bovary, en las escenas judiciales en Hérodias y en varios momentos clave de Bouvard et Pécuchet. Flaubert resolvió así el problema formal de cómo representar lo irrepresentable: con otras palabras, cómo dar peso ontológico a la representación de figuras y elementos definidos por adelantado como carentes de ser, o poseedores de muy poco peso ontológico de por sí, ya fuera como personajes o como significados. La forma vacía del diálogo obsesivo y la multiplicación de maníacos y sus palabras (más que pensamientos) permite así que una representación ocupe el lugar de lo ontológicamente ralo e irreal (y de hecho, en ese sentido, la solución de Flaubert se repliega sobre la de Dickens, que igualmente se basa en la multiplicación y proliferación de tales maníacos para llenar su lienzo y darle la densidad requerida).

Todo esto sirve no sólo para documentar la fragilidad de la nueva categoría de la trascendencia trascendental en la historia de la novela, sino también para remarcar la observación habitual sobre el conservadurismo estructural e intrínseco y el antipoliticismo de la novela realista como tal. Un realismo ontológico, absolutamente comprometido con la densidad y solidez de lo que es –ya sea en el ámbito de la psicología y los sentimientos, las instituciones, los objetos o el espacio–, no puede sino verse amenazado en la propia naturaleza de la forma por cualquier sugerencia de que esas cosas son intercambiables y no ontológicamente inmutables: la propia elección de la forma es un respaldo profesional del statu quo, un juramento de lealtad en el aprendizaje de esa estética. Pero como la política existe en el

mundo real, debe ser tratada, y la hostilidad satírica es el modo consagrado por el tiempo de tratar novelísticamente con los alborotadores políticos. Sólo Stendhal y Galdós ofrecen suaves excepciones a esa regla, el primero basándose en la inexperiencia juvenil de sus personajes (y también en su internacionalismo y su relativa aversión hacia las estrechas «realidades» francesas) y el segundo sin duda como resultado, al menos en parte, de la extraordinaria mutabilidad política de España. Pero ninguno afloja las líneas que enraizan firmemente su obra en el suelo del ser, por mucho que el globo narrativo surja y se remonte arrastrado por los vientos de la historia. Sin embargo, si esas líneas se cortaran, sin duda nos encontraríamos con formas verdaderamente utópicas, como las del ¿Qué hacer? de Chernishevski, que poco a poco escaparían del campo del realismo.

Quizá estas dos categorías trascendentales –la inmanencia trascendental de la ética y la alegoría, la trascendencia trascendental de la tentación política– abren también un nuevo espacio en el que se puede captar ese fenómeno formal y discursivo, no teorizable en los términos del realismo: me refiero al modernismo, cuyas novelas no deben ser entendidas, como he insistido en otro lugar, como algo opuesto al realismo, sino como una forma estética y formal muy diferente e inconmensurable. Así pues, existen modernismos que pueden ser perfectamente investigados con las categorías y dentro de los límites del realismo como tales –por ejemplo el de Ulysses, sin duda un ejemplo excelente de un intento obstinado y duro de aferrarse al ser absoluto del lugar y el día, la realidad intranscendible de una experiencia secular específicamente limitada; pero tales categorías ya no pueden ser las mejores para transmitir todo lo que es único en esas obras modernistas.

Sin embargo, sigue habiendo en nuestro esquema una cuarta categoría que no ha sido especificada. Hemos situado el «gran realismo» en el espacio de la inmanencia inmanente, una especie de unidad milagrosa de forma y contenido, una posibilidad ontológica única, sobre la que no nos extenderemos más. A

continuación hemos señalado dos desviaciones leves pero amenazadoras y peligrosas de esa plenitud formal, la primera en una especie de inmanencia trascendental en la que ciertas categorías del ser –principalmente las éticas– se separan de la realidad y flotan por encima de ella como una especie de mecanismo organizador que amenaza convertir los acontecimientos y las acciones narrativas en otros tantos ejemplos e ilustraciones. Y hemos vislumbrado otra posible desviación, la política –trascendencia trascendental–, según la cual toda la estructura existente del ser se ve amenazada por una revisión y transformación revolucionaria y sistémica.

Pero aún no hemos considerado la posibilidad de que pudiera haber algo que podríamos llamar «trascendencia inmanente», en la que una transformación del ser estaría de algún modo implícita en el propio ser, como un tipo extraño de onda que atraviesa la materia, o una especie de pulsación de energía palpitante en las cosas mismas, sin necesariamente alterarlas o privarlas de su estatus ontológico. El lector habrá adivinado que es hacia esta última categoría hacia la que hemos estado trabajando y que la trascendencia inmanente que tenemos en mente es nada menos que la providencial como tal, siendo su producción lo que esporádicamente hemos llamado novela providencial. Ahí encontramos realmente lo que Lukács creyó estar describiendo cuando evocó un realismo de tendencias, que entendía como una representación del cambio ontológico[22]. Los ejemplos eran precisamente el paso de la historia a través de los cambios de régimen de principios del siglo XIX, como en La Cousine Bette, que va desde Napoleón hasta las primeras expediciones a Argelia a finales de la década de 1820; pero nadie sugirió nunca que el realismo ontológico no pudiera manejar la historia o el paso del tiempo. Es un cambio sistémico que hemos tendido a descartar; sin embargo, la descripción por Lukács de esa «tendencia» parece representar mucho mejor que ninguna otra cosa los arrebatos providenciales que aparecen en las novelas que hemos venido reseñando.

Ahora podemos volver a estas, y a la luz de esa «tipología ontológica», y conscientes también de las propiedades estructurales únicas del experimento de Wilhelm Meister, tendremos que ofrecer ahora algunas conjeturas sobre el desarrollo histórico de esas posibilidades, es decir, sus realizaciones evolutivas concretas en esos «nichos evolutivos» históricamente determinados (Moretti)[23], que las sociedades seculares ofrecían expresamente en sus diversos caminos contingentes.

La sustitución de la Providencia por energías exclusivamente humanas fue siempre una tentación para Balzac: es como el propio Vautrin, cuando corre desesperadamente para liberar a Lucien (al final de Splendeurs et misères des courtisans), después de haber pulsado magistralmente las cuerdas para asegurar la buena fortuna de este último en los primeros momentos de esta serie novelística; esa imagen de savoir-faire supremo obsesionó al autor de La Comédie humaine durante toda su vida, ofreciéndole a un tiempo un plan para la acción que debía narrar y una posición de sujeto para el propio novelista. En ese sentido, debemos acostumbrarnos a repensar la pálida categoría del «narrador omnisciente» en términos de pura pasión, como una obsesión por conocerlo todo y todos los niveles sociales, desde las conversaciones secretas de los poderosos hasta los «mystères de París» y los «bas fonds». Balzac fue sobre todo lo que los alemanes llaman un «Besserwisser», un sabelotodo en todo momento ansioso por exteriorizar su experiencia interior (que, desgraciadamente, era menos capaz de poner en práctica). Pero seguramente Dickens tenía también ese virus, y se mostraba orgulloso de conocer todas las calles de Londres; y seguramente podemos atribuir una concupiscencia análoga del conocimiento a todos los demás fabuladores enciclopédicos, de Trollope a Joyce.

Lo que más nos interesa por el momento es la forma en que esa concepción del conocimiento absoluto se derrama en la intriga misma. El estatus de Vautrin como superhombre queda sellado por su fracaso final (con su recompensa humana en su promoción a jefe de policía, como la de Vidocq en la vida real): pero ese

fracaso marca simplemente la esterilidad de la dialéctica del Uno y los Muchos. ¿Y si la tarea de conocer a los Muchos fuera más bien asignada a estos, en la forma de una todopoderosa Sociedad de la Torre?

Eso es precisamente lo que sucede en la Histoire des Treize de Balzac (1833):

Il s'est rencontré, sous l'Empire et dans Paris, treize hommes également frappés du même sentiment, tous doués d'une assez grande énergie pour être fidèles à la même pensée, assez probes entre eux pour ne point se trahir, alors même que leurs intérêts se trouvaient opposés, assez profondément politiques pour dissimuler les liens sacrés qui les unissaient, assez forts pour se mettre au-dessus de toutes les lois, assez hardis pour tout entreprendre, et assez heureux pour avoir presque toujours réussi dans leurs desseins; ayant couru les plus grands dangers, mais taisant leurs défaites; inaccessibles à la peur, et n'ayant tremblé ni devant le prince, ni devant le bourreau, ni devant l'innocence; s'étant acceptés tous, tels qu'ils étaient, sans tenir compte des préjugés sociaux; criminels sans doute, mais certainement remarquables par quelques-unes des qualités qui font les grands hommes, et ne se recrutant que parmi les hommes d'élite. Enfin, pour que rien ne manquât à la sombre et mystérieuse poésie de cette histoire, ces treize hommes restés inconnus, quoique tous aient réalisé les plus bizarres idées que suggère à l'imagination la fantastique puissance faussement attribuée aux Manfred, aux Faust, aux Melmoth; et tous aujourd'hui sont brisés, dispersés du moins. Ils sont paisiblement rentrés sous le joug des lois civiles, de même que Morgan, l'Achille des pirates, se fit, de ravageur, colon tranquille, et disposa sans remords, à la lueur du foyer domestique, de millions ramassés dans le sang, à la rouge clarté des incendies.

Existieron en París, durante la época del Imperio, trece hombres animados por igual de un mismo sentimiento, todos dotados de una energía lo bastante grande como para ser fieles a

la misma idea, lo bastante probos entre ellos para no traicionarse, ni siquiera cuando había oposición entre sus intereses, y lo bastante políticos y profundos para disimular los vínculos sagrados que los unían, lo bastante fuertes para ponerse por encima de todas las leyes, lo bastante afortunados para haber triunfado casi siempre en sus designios; que corrieron los mayores peligros, pero ocultaron sus derrotas; inaccesibles al miedo y que no temblaron ante príncipes, verdugos…, ni ante la inocencia; que se aceptaron tales cuales eran, sin tener en cuenta los prejuicios sociales; sin duda criminales, pero ciertamente notables por algunas de las cualidades que hacen a los grandes hombres, y que sólo se cosechan entre los hombres escogidos. Y finalmente, para que nada faltase al sombrío y misterioso encanto de esta historia, aquellos trece hombres permanecieron en el anonimato, aunque todos cumpliesen los más extraordinarios ideales que pueda sugerir a la imaginación el poder fantástico falsamente atribuido a un Manfredo, a un Fausto, a un Melmoth; y todos ellos hoy desvinculados o dispersos. Han vuelto a someterse apaciblemente al yugo de las leyes divinas, del mismo modo que Morgan, el Aquiles de los piratas, dejó de serlo para convertirse en un tranquilo colono, y gastó sin remordimientos, a la lumbre del hogar doméstico, los millones amasados con sangre a la roja claridad de los incendios[24].

Ahí, esta conspiración prometedora de lugar a poco más que algunos episodios (aunque estén entre los más notables en todo Balzac). Sin embargo, en otro lugar se pone en marcha una dialéctica bastante diferente, lo que sugiere que la conspiración providencial es trans-ética. Está más allá del bien y del mal, hasta el punto de que puede servir igualmente a las pasiones feudales o individualistas (como en la Histoire des Treize) o a las filantrópicas. Así, Balzac fantaseará con igual entusiasmo una conspiración blanca, alimentada sin embargo por las huellas más conservadoras de las órdenes religiosas, más que por los vapores sulfurosos de los carbonarios y otras grandes fraternidades políticas de la juventud de Balzac. La caridad también necesita su

Maquiavelo, que sirve como figura organizativa en L'Envers de l'histoire contemporaine (1842-1847):

N'avons-nous pas à déjouer la conspiration permanente du mal? à la saisir dans ses formes changeantes qu'on les croirait infinies? La Charité, dans Paris, doit être aussi savante que le vice, de même que l'agent de police doit être aussi rusé que le voleur. Chacun de nous doit être candide et défiant; avoir le jugement sûr et rapide autant que le coup d'oeil.

¿No es nuestra tarea socavar la conspiración permanente del mal? ¿Aprehenderla bajo formas tan mutables que parecen infinitas? La Charité, en París, debe ser tan astuta como el vicio, del mismo modo que el agente de policía debe ser tan taimado como el ladrón. Cada uno de nosotros debe ser a la vez inocente y desconfiado; debemos tener facultades de juicio que sean tan fiables y tan raudas como una mirada[25].

Pero si esos «frères de la Consolation» son menos excitantes que los Trece, ello tiene menos que ver con su moralismo que con la creciente «trascendencia» de la conspiración providencial, que poco a poco viene a intervenir desde fuera en una situación con la que sólo tiene una relación contemplativa de compasión y juicio moral. Ahí se puede observar, pues, el deslizamiento de tramas más puramente inmanentes en el campo de sus opuestos trascendentales. Si ese movimiento se puede invertir y desarrollarse hasta convertirse en una estructura novelística más original, es una pregunta que mejor haríamos a Dickens.

Our Mutual Friend [Nuestro común amigo] –para muchos lectores la novela más oscura y más emocionante de Dickens, al estilo de Wilkie Collins, y en la que suena más satisfactoriamente la nota salvífica y el sentimentalismo se eleva a un reino verdaderamente providencial– atestigua la tentación de la conspiración también en Dickens y «como por arte de magia»[26] el gran autor de folletines intenta mantener unidas las hebras de la trama, tan numerosas que desafían la memoria. Pero ahí la

conspiración revela su estructura promoviéndose a un poder más elevado: porque esa promoción sistemática de la ilusión alentada por el protagonista simbólicamente epónimo («común» también significa una participación en varias tramas a la vez)[27], cuando decide asumir una segunda existencia después de su supuesta muerte pública –algo que todavía no se puede calificar exactamente de conspiración–, promueve ahora un engaño por parte del Sr. Boffin, el Basurero de Oro (o recolector de trastos) y ostensible heredero de la fortuna del avaro. Ahí es donde entramos en el reino de la auténtica conspiración, no disminuida por sus usos morales como prueba y lección. Sin duda favorecerá el triunfo del bien y la frustración de los malvados, que de hecho reconocen esa agencia humana como la pura Providencia: tal es, por ejemplo, la última mirada de comprensión del obsesionado Bradley Headstone, uno de los personajes más oscuros de Dickens, cuando llega a entender su fracaso en apartar de Lizzie a su rival (la «separación» a la que alude en lo que sigue):

[…] comprobó que sus esfuerzos por separar a Lizzie de Eugene no habían servido sino para apresurar el acercamiento definitivo de los dos enamorados, y que sus manos manchadas de sangre eran el instrumento del que se había servido la Providencia para hacer la felicidad del rival aborrecido. Comprendió que Eugene renunciaba a denunciarle y que le perdonaba la vida por amor a Lizzie. Se dijo que el destino le había defraudado con refinada crueldad y, en su impotente furor, tuvo el ataque convulsivo que ya conocemos[28].

Pero, por gloriosa que sea la apoteosis del Basurero de Oro en ese desenlace salvador (que Dickens, evidentemente inseguro, reduplica en su post scriptum, en el que el Sr. y la Sra. Boffin sobreviven milagrosamente a un terrible accidente ferroviario), para la mayoría de los lectores no puede equipararse a la conclusión de la propia Casa desolada, que por lo tanto tendrá algunas consecuencias sobre los deslizamientos providenciales de la obra posterior.

Tienen en común, evidentemente, los cubos de basura, y el viejo Krook –el de la combustión espontánea, como en Zola– está sin duda a la altura del Sr. Boffin[29]. Pero no entenderíamos nada de la providencia si imagináramos que sólo tiene que ver con el final feliz convencional y el matrimonio de Esther con su verdadero amado. Por el contrario, el supremo momento providencial, la nota de salvación verdaderamente sublime, está en otra parte: es un Acontecimiento, en el sentido más augusto del término, que la gente siente acercarse en la calle:

an unusual crowd … something droll … something interesting … everyone pushing and striving to get nearer … and presently great bundles of paper began to be carried out—bundles in bags, bundles too large to be got into any bags, immense masses of papers of all shapes and no shapes, which the bearers staggered under, and threw down for the time being, anyhow, on the Hall pavement, while they went back to bring out more.

Parecía ser algo divertido […] algo interesante, pues todo el mundo empujaba y levantaba la cabeza para acercarse […] y al cabo de un momento empezaron a salir grandes montones de papeles: montones metidos en sacas, montones demasiado grandes para caber en sacas, masas inmensas de papeles de todas las formas y sin forma, que hacían encorvarse bajo su peso a quienes los portaban, que los tiraban, al menos de momento, al piso del Hall, mientras volvían a sacar más[30].

La risa, regocijo universal, es el signo de este acontecimiento, en el que todo un viejo mundo desaparece y nace uno nuevo; y ningún lector que haya pasado por las más de mil páginas y diecinueve entregas de esa novela extraordinaria podrá evitar sentirse perturbado por su conclusión:

Even these clerks were laughing. We glanced at the papers, and seeing Jarndyce and Jarndyce everywhere, asked an official-looking person who was standing in the midst of them, whether

the cause was over. “Yes,” he said; “it was all up with it at last!” and burst out laughing too.

Hasta aquellos oficinistas iban riéndose. Miramos los papeles y al ver que todos ellos iban encabezados «Jarndyce y Jarndyce» preguntamos a alguien con aspecto oficial, entre todos ellos, si había terminado la causa.

—Sí –dijo–, ¡por fin ha terminado todo! –y también él rompió a reír[31].

¡Y esto en un capítulo antepenúltimo titulado «Empezar el Mundo»!

Estos pasajes nos devuelven a la euforia de nuestras citas iniciales, con algunos hallazgos adicionales. Por un lado, ha quedado claro que el júbilo será necesariamente colectivo, el clímax de la historia de los Muchos, más que del Uno. En ese sentido, tiene una estrecha relación con la idea de entusiasmo de Kant, que él asociaba con la Revolución francesa, y cuyo júbilo resalta al menos en parte su parentesco con lo Sublime, un paralelismo que no podemos explorar aquí, salvo recordar la profunda ambivalencia de lo Sublime, tanto para Kant como para Burke, que debe despertar sentimientos monstruosos de terror y repugnancia junto al estallido de alegría[32].

5.

Pero también debemos recordar el cambio fundamental, en la evolución de este tipo de novela, desde la cuestión de la salvación individual hasta el entrelazamiento de muchas tramas y muchos destinos. George Eliot es subversivamente franca sobre la cuestión del punto de vista, insistiendo democráticamente en el derecho de todos y cada uno a esa centralidad narrativa, y recordándonos, en medio de un capítulo que gravita hacia

Dorothea tan naturalmente como el agua busca nivelarse, que su desangelado marido, el Sr. Casaubon, también «poseía una intensa conciencia y estaba espiritualmente hambriento, como el resto de nosotros»[33]. Tales recordatorios son prácticamente una Proclamación de Derechos Sociales (o de Droits de l'homme) para la novela como forma, que será programáticamente puesta en vigor por novelistas posteriores como Joyce o Dos Passos.

Lo que esto implica más inmediatamente, sin embargo, es el paso de lo diacrónico a lo sincrónico: ahora no es el destino fatídico de este o aquel protagonista privilegiado o al menos narrativamente favorecido, sino más bien el inmenso entretejido de un cúmulo de tales suertes o destinos el que implicará un prodigioso cambio de los ejes de la novela, introduciéndonos en las series por entregas de Dickens que hemos venido examinando o en las últimas obras de la propia George Eliot, prácticamente nuestra pieza central en esta discusión.

Porque no sólo se trata de que la propia palabra «providencia» aparezca prácticamente en cada capítulo de Middlemarch, pronunciada a veces por los personajes, a veces por la propia autora; sino de que el sentido más profundo de esta insistencia –haciendo presente esa omnipresente ideología de la providencia y del destino, del carácter providencial de la buena o la mala fortuna– hace de esta gran obra una práctica reflexiva del realismo providencial como tal. Es decir, usando un término que es tanto más significativo cuanto menos se apela a él, que Middlemarch puede verse como una inmensa deconstrucción de la ideología de la providencia como tal, un rastreo de sus connotaciones religiosas y sus matices, y una exploración casi quirúrgica de sus resultados y efectos. Insisto en el término «ideología», porque otras ideas de interrelación e inextricabilidad habrían sido posibles en aquella época de la Comuna de París y la unificación de Alemania: visiones darwinianas, programas nacionalistas, la amarga experiencia de los antagonismos de clase… todas ellas, junto con formas étnicas o de género posteriores, bien podrían haber presidido la narrativa de la necesidad colectiva, y de hecho a veces lo hicieron. Pero el

peculiar señalamiento por Eliot de esa experiencia esencialmente social refleja unívocamente la supervivencia y la función ideológica de la religión en el compromiso de clases inglés y le permitió duplicar una notable sincronía narrativa con una investigación secundaria de los conceptos a través de los cuales los participantes reflexionaban sobre sus experiencias. (El término «deconstrucción» ha sido elegido para subrayar el carácter no partidista de la investigación, que no denuncia abiertamente esas supervivencias religiosas, como habría pretendido seguramente un análisis ideológico directo).

Pero el término «espiritual» también es engañoso, en la medida en que sugiere la idea de otro mundo u otra vida. Cierto es que hay ahí un notable énfasis en el trabajo intelectual. Novelistas anteriores estaban dispuestos a tolerar imágenes glorificadas de diversos artistas, reunidos bajo la rúbrica romántica general del «genio»: Balzac se entretuvo incluso en inventores alquímicos del genio (La Recherche de l'absolu), y pensadores del genio (Louis Lambert), pero difícilmente se puede decir que sintiera simpatía por lo que más avanzado el siglo se convertiría en investigación científica (tal como la examina Eliot, con curiosidad técnica, en la historia de Lydgate). Recordemos que para Hegel «idealista» significa simplemente «teórico»; y Eliot aporta una curiosidad apasionada a su descripción de todos los tipos de actividad productiva (incluida la ingeniería del señor Garth)[34].

Pero lo que es absolutamente central en Middlemarch, tanto no teórica como no espiritualmente, es el «nexo dinerario» y el papel sincrónico del dinero en la suerte de esos destinos individuales (que llevan el nombre de una colectividad). La novela es histórica, sin duda (situada en 1830), y la trabazón cada vez más intensa de una economía monetaria en las provincias es un tema que ese libro comparte ostensiblemente con Balzac (en la Francia de un periodo anterior). Pero la esencia financiera de la «providencia» es la clave de ese desenmascaramiento o deconstrucción particular, y vale la pena compararla con la versión de Dickens, tan sólo una generación antes.

Porque Bleak House comparte un personaje con Middlemarch, y las «grandes esperanzas» de Fred Vincy son en la práctica una repetición, en un registro totalmente distinto, del destino del pobre Richard Carstone, aquel joven igualmente amable, famoso por haber podido gastar la suma que había economizado en compras anteriores, sin haberla tenido nunca en realidad.

Pero si Dickens concentró esa temática del dinero en el famoso juicio, lo que le permitió denunciar la corrupción psicológica de la esperanza como tal («ese lugar ejerce una atracción terrible», dice la señorita Flite, «ejerce una atracción cruel. Uno no se puede ir de allí, y hay que tener esperanza»[35]), más que de la economía monetaria como tal, en Middlemarch no hay destino que no esté de una manera u otra contaminado por el dinero. La «red» de Dickens es, pues, ocasional:

There, too, [at Jo's sickbed] is Mr. Jarndyce many a time, and Allan Woodcourt almost always; both thinking, much, how strangely Fate has entangled this rough outcast in the web of different lives.

También viene mucho el señor Jarndyce, y casi siempre está allí Allan Woodcourt; y ambos piensan mucho en la extraña forma en que el Destino ha enredado a este pobre muchacho en la red de vidas tan diferentes[36].

Pero la red de George Eliot es constitutiva, como sugiere la multiplicidad de sus figuras –además de redes, hebras, hilos, arañazos (en un espejo ustorio), entrelazamientos, etc.–. Dejo a los señores Casaubon de los departamentos de Lengua Inglesa el inventario de esas figuras recurrentes (entendiéndose que nadie interesado en la alegoría y la interpretación puede permitirse despreciar por completo los trabajos del Sr. Casaubon, por infortunados que sean).

Tenemos que disipar dos errores persistentes sobre ese «tejido» narrativo y el significado que se le debe asignar. El primero, pese a lo que hemos dicho sobre el dinero y la base material de esa

supuesta atención a la «espiritualidad», es la connotación religiosa de una novela que comienza con santa Teresa y concluye con una memorable celebración de la bondad de Dorothea:

For the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who live faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs.

Porque el bien creciente del mundo depende en parte de hechos sin historia; y que las cosas no sean tan malas para ti y para mí como pudieran haber sido se debe en parte a los muchos que vivieron fielmente una vida oculta y descansan en tumbas no frecuentadas[37].

Pero pese a la fuerza de todos los argumentos contra el concepto de secularización a los que nos hemos referido antes, tales palabras y el retrato de Dorothea que las precede y justifica atestiguan una inequívoca intención secularizadora por parte de George Eliot: la voluntad de inventar una figura de santidad para una sociedad mundana y comercial, y de reinventar una demostración del poder casi material de la bondad que irradia de Dorothea, que atrapa a cuantos la rodean con una fuerza casi física. Está bastante claro que Eliot deseaba celebrar la modernidad (la pasión científica de Lydgate, la satisfacción de Garth por la pura productividad) sin sacrificar los componentes de una cultura comunal y religiosa más antigua, prácticamente extinguida por ella. Pero la intención ideológica del autor o autora nunca constituye el «significado» del libro, sino que más bien funciona, como señaló Adorno, como un componente de sus materias primas. Se puede reinterpretar la centralidad de Dorothea de otra manera, no ética, como veremos en un momento.

La otra concepción errónea fundamental sobre las novelas de este periodo (y del siglo XIX en general) es que, con la fuerza de su aguda sensibilidad frente a los cambios en el sentimiento y la percepción interior, son de algún modo «introspectivas». Pero

encasillar a George Eliot (o a Dostoyevski, si se prefiere) entre los novelistas de la introspección, desde el Adolphe de Benjamin Constant hasta Proust, significa oscurecer todo lo que es verdadera y formalmente original en su obra. Lo que tenemos aquí –en comparación con Dickens, por ejemplo– es una proximidad significativamente mejorada en las relaciones entre los individuos, una especie de ampliación intensificada y casi fotográfica de los ajustes apenas perceptibles con el Otro, que Nathalie Sarraute, mucho después, llamó «tropismos». Lo que era erróneamente señalado como una autoconciencia o reflexividad del yo individual (ahora cada vez más dotado de ese depósito privado o personal llamado Inconsciente) puede verse, en una inspección más minuciosa, como una negociación mínima y microscópica con la conmoción y el escándalo del Otro, una reverberación de reacciones amortiguadas de un lado a otro, como en la danza de insectos que se enfrentan e intentan calibrar el grado de peligro o atracción, o tal vez de neutralidad. Si se quisiera ofrecer una nueva teoría de la modernidad, también podría ser esta: el descubrimiento, tanto en la filosofía como en la representación artística, de la existencia del Otro como aquello que Sartre llamó una alienación fundamental de mi Ser. La filosofía, a excepción de la dialéctica Amo / Esclavo de Hegel, ignoraba por completo la existencia de otras personas como un problema filosófico que cambiaba la naturaleza misma del filosofar; en cuanto a la literatura, mientras que la «otra persona» o personaje se imagine como una especie de sustancia autosuficiente en sí misma, que ocasionalmente entra en contacto momentáneo o violento con otros objetos como ella, pero cuyo ser no se ve fundamentalmente modificado por el ser de otros, importa muy poco qué tipo de experiencias psicológicas se atribuyan a esas piezas independientes de la narración. Pero cuando, como aquí, se ve al otro cuestionándome en mi propio ser; cuando las relaciones prevalecen sobre los seres que las mantienen, y se desarrolla un dispositivo de registro capaz de detectar tales cambios perpetuos; cuando las relaciones se centran en su intolerable proximidad («el matrimonio es algo tan

distinto de todo –reflexiona Dorothea–; hay algo incluso espantoso en la cercanía que conlleva»)[38], entonces se ha descubierto una nueva dimensión, un nuevo continente social, que es el microcosmos correspondiente a los nuevos macrocosmos de la colectividad al nivel de ciudades y clases sociales.

Después de esto vendrían las intrincadas pautas moleculares de un Henry James, o los espasmos violentos de crueldad y de autohumillación de un Dostoyevski, así como los múltiples lenguajes subatómicos de lo que nos complace llamar modernismo. Ya hemos observado que la alternativa entre modernismo y realismo no se corresponde con un sistema de clasificación, sino más bien con un enfoque metodológico, de modo que no puede ser paradójico que una «gran realista» como George Eliot pueda señalarse también, desde otro ángulo, como una modernista incipiente.

Lo que hay que tener en cuenta para que esto se convierta en algo más plausible es el carácter ostentosamente omnisciente y relativamente arcaico del propio estilo. Pero este último imita proverbios y sabiduría colectiva tradicional, más que algo que recuerde la autoexpresión proustiana, y así disimula la naturaleza innovadora de su materia prima intersubjetiva al mismo tiempo que intenta incorporar esta última a un conocimiento social por excelencia, en lugar de documentar los descubrimientos de cualquier «nueva ciencia» como la psicología o el psicoanálisis.

Esta «red» de interrelaciones se entiende ahora, por un lado, como una inmensa y móvil concatenación de eventos –encuentros, apariencias, demandas, autodefensas–, en vez de como una tabla estática de equivalencias; y por otro –en la medida en que la naturaleza sincrónica también se hace necesariamente visible– se debe entender en forma de interconexiones que abarcan mucho más allá del campo de visión del lector de cualquier notación individual, y que sin embargo se ven modificadas por el más mínimo ajuste en las «vidas», rozándose así unas con otras[39]. Lo que debemos observar sobre la santidad de Dorothea es que no sólo prolonga y perpetúa sus efectos a través de una multiplicidad

de conexiones vecinas, sino que el dolor y el sufrimiento también lo hacen, y los varios testamentos de Dickens –del Sr. Casaubon, del Sr. Featherstone, así como el despliegue de dinero en los diversos proyectos del Sr. Bulstrode– se transmutan aquí en vehículos de la transmisión de malas vibraciones por todo el inmenso sistema capilar. Pero lo que se ha perdido en el cambio de una providencialidad diacrónica –una atención a la salvación del individuo– a esta visión sincrónica es simplemente la propia ética o, mejor aún, cualquier percepción del mal como tal. Hay bondad en George Eliot, pero su contrario es simplemente infelicidad; y se nos prohíbe juzgar a Casaubon o Bulstrode como malvados, aunque sus contemporáneos bien puedan hacerlo.

La cuestión es que, reinscrito en la red de interrelaciones, lo que es doloroso o causante de infelicidad para una subjetividad en esta inmensa red puede transformarse, al transmitirse a lo largo de los eslabones de toda una serie, en algo positivo para otras, del mismo modo que puede suceder lo contrario[40]. Pero esta posibilidad de la transformación de lo negativo en positivo, del sufrimiento en felicidad y viceversa, eleva claramente esas categorías a otra dimensión suprapersonal y tiende a borrar antiguos significados éticos o eudaimónicos. (También deja atrás el gran juego del narrador omnisciente, que es conocer secretos que ninguno de los personajes involucrados nunca sabrán, llevándose paradójicamente su infeliz ignorancia a la tumba. Aquí «la esencia debe aparecer», como dice Hegel, y los secretos, que ya asoman bajo el disfraz de sus efectos, deben ser necesariamente revelados.)

¿Pero no es su miseria –tan vívidamente registrada aquí en formas inigualadas en otras novelas de la época– una prueba de la incomparable visión psicológica de George Eliot? De hecho, tanto en Casaubon como en Bulstrode lo que contemplamos son diagnósticos magistrales de lo que Sartre llamaría mas tarde mauvaise foi, la mala fe del autoengaño e intentos de autojustificación angustiosos e imposibles[41]. Pero estos momentos ya contienen en su interior, en forma de juicio, la alteridad en la que el sujeto sufriente interioriza la mirada del

otro y trata de dominarla y reorientarla en su favor. De hecho, a medida que esos tropismos se amplifican gracias al medio novelístico o narrativo, se vislumbra una ampliación paralela en lo social mismo, que no es otra cosa que la dimensión del chismorreo, que amplía los hechos de la interrelación y los transmite hacia adelante, a una circulación por toda la colectividad. Es la otra cara de mi alienación por el otro, y se extiende a la visión de George Eliot de la historia como «una inmensa galería susurrante [que] puede acabar revelándonos el secreto de usurpaciones y demás escándalos sobre los que se cuchicheó muchos imperios atrás»[42].

Pero ahora la providencialidad vuelve, de un modo extraordinario e inesperado, en el momento en que sus acciones y efectos parecían prácticamente indecidibles. Casaubon y Bulstrode terminan desdichadamente; las ambiciones científicas de Lydgate se van a pique y su matrimonio pierde todo su encanto; mientras que, contrariamente a todas las expectativas, la historia de Dorothea acaba bien, y la renuncia (Entsagung) para la que la tradición alemana, desde Goethe a Fontane, nos había preparado –por no hablar de la terrible y emblemática soledad de solteronas y viudas desde Balzac a Maupassant– se ve aquí disipada por un final feliz totalmente inesperado, para el que ni siquiera nos atrevíamos a tener «esperanza contra la esperanza» (y que, retrospectivamente, hace algo exageradas las últimas líneas elegíacas que hemos citado hace poco).

Pero lo verdaderamente providencial en Middlemarch se encuentra en otro lugar; y para apreciarlo debemos señalar otro rasgo significativo de lo providencial-sincrónico que hemos omitido hasta ahora. Hemos aprendido, sin duda, que lo sincrónico y lo diacrónico no se corresponden como espacio y tiempo, ni siquiera como lo ahistórico y lo histórico, por no hablar de lo no narrativo y lo narrativo; sin embargo, podríamos esperar que el tiempo, la historia y la narratividad experimentaran algunas modificaciones fundamentales al pasar a un régimen sincrónico. Cuando, como aquí, tenemos que vernos con la sincronía como una simultaneidad de destinos y una coexistencia

de una gran cantidad de narraciones diferentes, lo que le sucede a la temporalidad es esto: a las líneas temporales simultáneas les resulta difícil evaluarse mutuamente, como en la relatividad einsteiniana. Es la propia simultaneidad la que se vuelve espacial, y en esa nueva espacialidad resulta difícil el ajuste mutuo de las distintas temporalidades, como en las voluminosas concordancias históricas que podríamos encontrar en los papeles del señor Casaubon.

De hecho, las dos series de acontecimientos se desarrollan paralelamente, como los trenes de Einstein: ¿quién puede decir qué hora es fuera, y mucho menos dentro? Hay muchas vías ferroviarias, paralelas e infinitas, que se adelantan mutuamente en algún presente ideal; sus propios tiempos se solapan, se cancelan, se adelantan o se atrasan. Pero de vez en cuando se adelantan no al de los demás, sino a su propio pasado; se adelantan a sí mismas y pasan por la vía una segunda vez.

Ahí, entonces, de vez en cuando, sucede algo milagroso; y es precisamente tal acontecimiento milagroso el que podemos presenciar en el destino de Fred Vincy, cuyas esperanzas de una herencia y de la finca llamada Stone Court resultan adecuadamente frustradas en una crisis temprana de la novela, en la que el «realismo» exige que la esperanza y las expectativas poco realistas acaben en su desdichado final, realistamente anticipado. Ese juego con las expectativas constituye una especie de «principio de realidad» novelesco, que encontramos históricamente realizado dos veces en la clásica «esperanza contra la esperanza» balzaquiana, y luego en las sombrías fatalidades del naturalismo.

Aquí, por el contrario, es el principio de realidad el que debe ser alegremente desacreditado; sin embargo, la prueba y la obligación del realismo providencial consiste en superar la pura satisfacción de los deseos y los ensueños, superar tanto los finales de cuento de hadas como las certezas naturalistas con una nueva forma de necesidad. Fred Vincy administrará después de todo la finca (aunque no la herede fácticamente), y ese rizo en el tiempo, en el que la oportunidad perdida vuelve de nuevo contra todas las

probabilidades, y la vieja esperanza se cumple después de su frustración definitiva, es la encarnación narrativa concreta de esa iconografía religiosa de la resurrección con la que comenzamos y la recuperación, mediante el voluminoso realismo de Eliot, de la vuelta a la vida de la estatua en El cuento de invierno: es la temporalidad salvadora de la fábula de Ernst Bloch Unverhofftes Wiedersehen [Reencuentro inesperado] (una historia de Hebel más tarde reescrita y recapitulada por Hoffmann), en la que una mujer muy anciana tiene el privilegio de volver a ver al joven con el que se iba a casar cincuenta años atrás, que un día desapareció en la mina donde trabajaba y cuyo cuerpo ha sido conservado tal como era entonces por el vitriolo del pozo en el que había caído. Lo que nos interesa aquí, en cualquier caso, es el modo en que esas emocionantes imágenes encuentran su inesperada resurrección en la forma aparentemente menos propicia, la novela del siglo XIX. Es un final extático que novelas anteriores sólo podían conseguir, por ejemplo, con la visión de los fantasmas de Heathcliff y Catherine vagando juntos por el páramo.

6.

Ahora debemos concluir rápidamente, echando sólo una mirada a la progenie de esa forma en la cultura contemporánea y en particular en el cine. Tanto Pulp Fiction, de Quentin Tarantino (1994), como Буре барута [Barril de pólvora] (también conocida como Cabaret Balkan), de Goran Paskaljevic (1998), por no hablar de Pred doždot [Antes de la lluvia], de Milcho Manchevski (1994), parecen testimoniar un resurgimiento de efectos estructuralmente dependientes de la aparente simultaneidad de distintas líneas temporales narrativas. A pesar de la sangre y la violencia de todas esas películas, cada una de ellas oculta una nota salvífica, subrayada por la conversión de un asesino profesional, en la primera de esas obras, a la religión de antaño.

Pero es a su prototipo, Short Cuts [Vidas cruzadas], de Robert Altman (1993), al que debemos atender para obtener una visión estructural más fundamentada de esa forma nueva y antigua, que parece reflejar una sensación intensificada de la interrelación de la totalidad social. En muchas de las obras de Altman (Nashville, 1975; A Wedding, 1978; Prêt-à-porter, 1994; Cookie's Fortune, 1999; Dr. T and the Women, 2000) la multiplicidad de líneas y personajes suele conducir a chispas y fuegos providenciales, que también están, como hemos visto en el caso de George Eliot, más allá del bien y del mal; es decir, que el resultado providencial puede absorber indiferentemente un final feliz o desdichado, desde lo que es una especie de elevación spinoziana.

Pero Short Cuts es la más reveladora de esas obras, en la medida en que revela el propio gesto de totalización. La película se basa, efectivamente, en una recopilación de historias de Raymond Carver, que en su mayor parte ofrecen vistazos incesantes de fracasos y miserias privadas. La única excepción, «Una cosa pequeña y buena», en la cual un accidente mortal es inesperadamente transformado por un despertar simbólico, resulta entonces amplificada, en su contenido providencial, por la combinación de Altman de todas estas separaciones en una red de episodios o tramas múltiples. Hablando de una de las historias cortas de Balzac, Lukács observó una vez: «Tratar este tema en una novela en lugar de una historia corta requeriría un material y una trama totalmente diferentes. En una novela, el escritor tendría que exponer y desarrollar en amplitud todo el proceso que surge de las condiciones sociales de la vida moderna y que conduce a esos… problemas»[43]. En cambio, la unificación de Altman se logra con esa transformación milagrosa sin ninguna modificación del tema o tramas de las historias, simplemente por una prodigiosa ampliación de su marco y su contexto y una creación virtual, ex nihilo, de la totalidad que ahora tienen que expresar y representar. Es un paso de lo privado a lo colectivo, de lo estático-ontológico a lo dinámico y lo históricamente real –toda la concatenación de episodios ominosamente sobrevolados por las notorias fumigaciones contra la mosca mediterránea de la fruta

en 1981 y sacudidas en su apogeo por un eventual gran terremoto– que reinventa de nuevo la narración providencial para el capitalismo tardío[44].

[1] Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton University Press, 1957, pp. 163 y ss. [ed. cast.: Anatomía de la crítica, trad. de Edison Simons, Caracas, Monte Ávila, 1991].

[2] B. P. Reardon, Collected Ancient Greek Novels, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 586-587.

[3] Véase también F. Jameson, «Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism», en The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pp. 103-50.

[4] Hans Blumenberg, The Legitimacy of the Modern Age, Cambridge, MIT Press, 1966 [ed. cast.: La legitimación de la Edad Moderna, trad. de Pedro Madrigal, Valencia, Pre-Textos, 2008].

[5] Jacques Lacan, L'Éthique de la psychanalyse (Le Séminaire, livre VII), París, Seuil, 1986, caps. IV y V, pp. 55-86 [ed. cast.: La ética del psicoanálisis (Seminario, VII), trad. de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 1988].

[6] Philip K. Dick, Valis, Nueva York, Vintage, 1991, p. 48 (capítulo 4). Agradezco a Kim Stanley Robinson esta referencia; él agrega que «"The Building", de A Maze of Death (capítulo 9), es ciertamente una pesadilla de un edificio, en una pesadilla de un libro. Luego, en A Scanner Darkly, el final tiene lugar en un hospital mental amenazante, "Samarkand House", y en Galactic Pot-Healer, el proyecto junguiano final consiste en evocar La Catedral Negra (à la Debussy)».

[7] Philip K. Dick, Martian Time-Slip, Nueva York, Ballantine, 1964, pp. 218-219 (cap. 16) [ed. cast.: Tiempo de Marte, trad. de Marcelo Cohen, Barcelona, Minotauro-Planeta, 2002]. Para más información sobre la relación de este episodio con el mundo de Dick en general, véase mi ensayo «History and Salvation in Philip K. Dick», en Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions, Nueva York, Verso, 2007 [ed.

cast.: «Historia y Salvación en Philip K. Dick», en F. Jameson, Arqueologías del Futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción, trad. de Cristina Piña, Madrid, Akal, 2009].

[8] Véase la Introducción de la Critique of Pure Reason, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 117-152. Sobre la relevancia contemporánea de esta distinción, véase Michel Foucault, Les Mots et les choses, París, Gallimard, 1966 [ed. cast.: Las palabras y las cosas, trad. de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 2013 (1968), pp. 237-240].

[9] Sobre el renacimiento moderno de Agustín, véase Bernard M. G. Reardon, Religious Thought in the Reformation, Londres, Longman, 1981.

[10] Véase mi Introducción a The Aesthetics of Resistance (trad. al inglés de Die Ästhetik des Widerstands de Peter Weiss), vol. 1, Durham, Duke University Press, 2005.

[11] Las exposiciones clásicas son las de G. A. Starr, Defoe and Spiritual Autobiography, Princeton, Princeton University Press, 1965; y J. Paul Hunter, The Reluctant Pilgrim, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1966.

[12] La perspectiva adoptada aquí no me permite apoyar el análisis ideológico de la forma de Franco Moretti en The Way of the World (Londres, Verso, 1987), que sigue siendo la discusión más estimulante y completa de este subgénero novelístico. Se verá más adelante que lo que yo planteo es más bien una condena ideológica de lo que denomino «realismo ontológico» como tal.

[13] Las referencias a Wilhelm Meister en el texto provienen de la traducción al castellano de R. M. Tenreiro (Madrid, Espasa Calpe, 1931); y, en el original alemán, de Wilhelm Meisters Lehrjahre (Fráncfort, Insel, 1982), p. 626.

[14] Nicholas Boyle, Goethe: The Poet and the Age, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 336.

[15] Ibid., pp. 239-240; véase también Giuliano Baioni, «Gli anni di apprendistato», en Il Romanzo, vol. II, Turín, Einaudi, 2002, pp. 127-133.

[16] Georg Lukács, Theorie des Romans, Neuwied, Luchterhand, 1963, Parte II, cap. 3 [ed. cast.: Teoría de la novela, Barcelona, Debolsillo, 2016 (trad. de Manuel Sacristán)].

[17] Jacques Derrida, «Fors», en Nicholas Abraham y Maria Torok, Le Verbier de l'homme aux loups, París, Flammarion, 1999.

[18] W. K. Wimsatt, «The Structure of the Concrete Universal in Literature», PMLA 62 (1947).

[19] Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Brockhaus, Leipzig, 1836-1848, en concreto la conversación fechada el 17 de enero de 1831, en el vol. 3: «Wir sprachen darauf über "Rouge et Noir", welches Goethe für das beste Werk von Stendhal hält».

[20] Roland Barthes, «L'Effet de réel», Communications 11 (1968), y en Œuvres complètes, vol. II, París, Seuil, 1994, p. 485: «La "représentation" pure et simple du "réel", la relation nue de "ce qui est" (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible».

[21] La señorita Wisk ofrece la filosofía generalizada de la propia «misión», al empeñarse en «demostrar al mundo que la misión de la mujer era la misión del hombre, y que la única verdadera misión, tanto del hombre como de la mujer, consistía en presentar proyectos de resolución acerca de todo género de cosas en mítines públicos» (Bleak House, Londres, Penguin, 1996, p. 482 [cap. 30]; ed. cast.: Casa desolada, vol. II, Madrid, Luarna, 2008).

[22] Véanse especialmente G. Lukács, Writer and Critic, Londres, Merlin, 1970, y Studies in European Realism, Londres, Merlin, 1972. Creo que la teoría del realismo defendida en esos ensayos se aprecia mejor en términos de la representación de tendencias históricas en los argumentos, más que como cualquier noción estática de individuos sociales «típicos».

[23] Véase su Atlas of the European Novel 1800-1900, Londres, Verso, 1998 [ed. cast.: Atlas de la novela europea 1800-1900, trad. de Mario Merlino, Madrid, Trama Editorial, 2001].

[24] Honoré de Balzac, La Comédie humaine, vol. V, París, La Pléiade, 1977, p. 787 (primer párrafo de Ferragus) [ed. cast.: Ferragus, jefe de los devoradores, en La comedia humana, vol. XIII (Historia de los Trece), Barcelona, Lorenzana, 1964].

[25] Ibid., vol. VIII, p. 323 [ed. cast.: El reverso de la historia contemporánea, en La comedia humana, vol. XX, Barcelona, Lorenzana, 1966, primer episodio].

[26] Charles Dickens, Our Mutual Friend, Nueva York, Modern Library, 1960, p. 794 [ed. cast.: Nuestro común amigo, trad. de C. Miró, Barcelona, Austral-Planeta, 2013; Cuarta Parte, cap. XIII, p. 664].

[27] Véase en la p. 116: «"I may call him Our Mutual Friend", said Mr. Boffin»; en la trad. al cast.: «Puedo asegurarle que todo el mundo lo conoce» (Primera Parte, cap. IX, p. 105).

[28] Ibid., p. 816 [ed. cast. cit.: Cuarta Parte, cap. XV, p. 681].

[29] Edgar Johnson compila una lista impresionante de los artículos recogidos en esos «cubos de la basura», entre ellos «hollín, cenizas, vidrios rotos, botellas, vajilla, ollas y sartenes desgastadas, papel viejo y harapos, huesos, basura, heces humanas y gatos muertos». Ibid, XI, nota 6.

[30] Charles Dickens, Bleak House, cit., pp. 973-974 (capítulo 65) [ed. cast.: Casa desolada, trad. de José Luis Crespo, Barcelona, Montesinos, 2007].

[31] Ibid., p. 974 (capítulo 65).

[32] Véase Immanuel Kant, «Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile» (a continuación del § 29. Von der Modalität des Urteils über das Erhabene der Natur), en Kritik der Urteilskraft, Ditzingen, Reclam, 1986 [Crítica del Juicio, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Austral, 2006]; y también el interesante comentario de J.-F. Lyotard en Le Différend, París, Minuit, 1983, pp. 238-240 (Kant 4).

[33] George Eliot, Middlemarch, Londres, Penguin, 1994, p. 278 (Libro III, capítulo 29) [ed. cast. cit. (Madrid, Cátedra, 2011), p. 366].

[34] Ibid., pp. 250-251 (Libro III, cap. 24) [ed. cast. cit.: p. 337].

[35] Charles Dickens, Bleak House, cit., p. 566 (cap. 35).

[36] Ibid., p. 732 (cap. 47).

[37] George Eliot, Middlemarch (Libro VIII, cap. 87, último párrafo) [ed. cast. cit: p. 949].

[38] Ibid., Libro VIII, cap. 81, p. 797 [ed. cast.: p. 908].

[39] Ibid., cap. 81, p. 795 [ed. cast.: p. 907]. Véase también la exploración de David Ferris de la figura de la red en The Romantic Evasion of Theory, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 222-223.

[40] Puede decirse que el panglossianismo de Mr. Skimpole (en Bleak House) anticipa esa trascendencia del bien y del mal en un registro cómico: «A mí me encantan la empresa y el esfuerzo –nos decía (recostado de espaldas)– [...] Las gentes mercenarias se preguntan: "¿De qué sirve que vaya alguien al Polo Norte? ¿Qué utilidad tiene?". Yo no lo sé, pero por lo que puedo decir, quizá vaya allí (aunque no lo sepa) con objeto de darme qué pensar mientras estoy aquí recostado» (Casa desolada, cap. 18).

[41] Véanse en la Primera Parte los capítulos VII y VIII.

[42] George Eliot, Middlemarch, Libro IV, cap. 41, p. 412 [ed. cast. cit.: p. 504].

[43] Georg Lukács, «Art and Objective Truth», en Writer and Critic, Nueva York, Grossetand Dunlap, 1971, p. 54.

[44] Véase, para una mayor elaboración de esta tesis, mi «Altman and the National-Popular», en The Ancients and the Postmoderns, Londres, Verso, 2015.

II

Guerra y representación

Un corps énorme, une planète, dans un espace à cent millions de dimensions ; les êtres à trois dimensions ne pouvaient même pas l'imaginer. Et pourtant chaque dimension était une conscience autonome. Si on essayait de regarder la planète en face, elle s'effondrait en miettes, il ne restait plus que des consciences. Cent millions de consciences libres dont chacune voyait des murs, un bout de cigare rougeoyant, des visages familiers, et construisait sa destinée sous sa propre responsabilité. Et pourtant, si l'on était une de ces consciences, on s'apercevait à d'imperceptibles effleurements, à d'insensibles changements, qu'on était solidaire d'un gigantesque et invisible polypier. La guerre : chacun est libre et pourtant les jeux sont faits. Elle est là, elle est partout, c'est la totalité de toutes mes pensées, de toutes les paroles d'Hitler, de tous les actes de Gomez : mais personne n'est là pour faire le total. Elle n'existe que pour Dieu. Mais Dieu n'existe pas. Et pourtant la guerre existe.

[Un cuerpo enorme, un planeta, en un espacio de cien millones de dimensiones; los seres de tres dimensiones ni siquiera podrían imaginarlo. Y, sin embargo, cada dimensión era una conciencia autónoma. Si tratáramos de mirar al planeta de frente, se desharía en migajas, no quedarían más que conciencias. Cien millones de conciencias libres, cada una de las cuales vería paredes, la punta rojiza de un cigarro, rostros, y construiría su destino bajo su propia responsabilidad. Y sin embargo, si uno fuera una de esas conciencias, lo advertiría en imperceptibles rozamientos, en insensibles cambios, advertiría que era solidario

de un gigantesco e invisible polípero. La guerra: cada uno es libre y sin embargo las suertes están echadas. Está ahí, está por doquier, es la totalidad de todos mis pensamientos, de todas las palabras de Hitler, de todos los actos de Gómez; pero no existe nadie que pueda constituir el total. No existe más que para Dios. Pero Dios no existe. Y sin embargo la guerra existe.]

Jean-Paul Sartre, Le Sursis (Les Chemins de la liberté, II), en Œuvres romanesques, París, 1981, pp. 1024-1025 [ed. cast.: El aplazamiento (Los caminos de la libertad, II), en Obras – Novelas y cuentos, Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 988-989].

Stalingrad ist wie ein Gemälde, das man aus der Nähe nicht ansehen kann, sondern von dem man abtreten muß, um es voll würdigen zu können.

[Stalingrado es como una pintura que no se puede observar de cerca, sino desde la que se debe retroceder para poder valorarla con plena justicia.]

Joseph Goebbels, cit. por Alexander Kluge en Schlachtbeschreibung, Fráncfort, Suhrkamp, 1978, p. 73, y también en Chronik der Gefühle I, p. 562.

1.

La guerra ofrece el paradigma del dilema nominalista: la abstracción de la totalidad o el aquí-y-ahora de la inmediatez y confusión sensorial. Para Tolstói, como para casi cualquier otro, la consecuencia representacional fue extraída memorablemente por Stendhal en La Chartreuse de Parme: su joven e ingenuo protagonista se prepara para unirse el ejército del Emperador y cabalga de un lado a otro en medio de la Batalla de Waterloo sin reconocer siquiera a su héroe mientras este último se aleja de lo que él ni siquiera reconoce como el campo de batalla. El

protagonista da así expresión, avant la lettre, a lo que los formalistas llamaron «ostranenie» o «extrañamiento» (desfamiliarización), en la que un estereotipo preexistente es desmantelado y puesto ante nosotros en toda su lozanía y horror innominado. Si esto debe ser entendido como una operación esencialmente modernista, o por el contrario es algo que todo los realismos están obligados a hacer por definición, es una cuestión que por el momento dejaremos sin respuesta.

Sin embargo, sugiere que existe algún estereotipo preexistente de la guerra que tales pasajes se encargan de desfamiliarizar, y que también debe de haber representaciones de la guerra que se contentan con reconfirmar el estereotipo. De hecho, a menudo se tiene la sensación de que todas las novelas (y películas) de guerra son muy parecidas y nos deparan pocas sorpresas, aunque su situación puede variar. De hecho, podemos mencionar siete u ocho de esas situaciones que más o menos agotan el género. Si es así, y pese a la experiencia que confirma esta opinión, eso sería de por sí un hecho sorprendente, dados los cambios radicales en la guerra que los historiadores documentan, desde el combate cuerpo a cuerpo en las llanuras antes de Troya (el prototipo para Hegel de esa forma humana y no alienada, la épica, a diferencia de la moderna «prosa del mundo», desnaturalizada por el dinero, el comercio y la industria): hay, pues, marcada por los avances tecnológicos (pólvora, ametralladoras y tanques, aviones, armamento cibernético automatizado), toda una periodización de cambios estructurales en la guerra y sus estrategias, que debe ser combinada con las tipologías narrativas que estamos a punto de enumerar y examinar con más detalle. Agréguese a esta complicación una periodización de modos y transformaciones propiamente estéticas (alegoría, realismo, modernismo, posmodernismo), y nos encontraremos con un esquema de combinaciones de gran complejidad que nos puede afectar en última instancia, sirviéndonos menos para explicar esas representaciones que simplemente para clasificarlas. Pero quizá esas posibilidades, que explican la organización de las notas que siguen como una muestra de ejemplos, más que como una teoría

unificada y sistemática, también puedan ser reducidas y simplificadas por consideraciones bastante distintas que las atraviesan a todas ellas –en concreto la sospecha de que la guerra es en último término irrepresentable– y por la atención a las diversas formas que puede haber tomado el intento imposible de representarla.

En cuanto a las variantes narrativas, que me parecen válidas tanto para el cine como para la novela, enumeraré ocho de ellas: 1) la experiencia existencial de la guerra; 2) la experiencia colectiva de la guerra; 3) los jefes, los oficiales y la propia institución del ejército; 4) la tecnología; 5) el panorama del enemigo; 6) las atrocidades; 7) el ataque a la patria; 8) la ocupación extranjera. Esta categoría final no incluye la materia relacionada de los espías y el espionaje (ahora en gran parte alojada en una categoría genérica propia); ni agota el fenómeno de la guerra de guerrillas, retrocediendo desde la actual ocupación estadounidense de Iraq y Afganistán hasta la Vendée y la primera institucionalización de los ejércitos como tales; porque la guerra de guerrillas –el resultado del desarrollo desigual y de la incursión de un modo de producción «avanzado» en otro «subdesarrollado»– puede ofrecer también el auténtico prototipo de guerra en sí y no su excepción asilvestrada. Sin embargo, esas mismas exclusiones sugieren una forma diferente de recorrer esos diversos tipos de trama, ya que los acontecimientos típicos de la ocupación extranjera (y del espionaje, pongamos por caso) nos llevan de vuelta a las instituciones y al Estado como actor y agencia; mientras que el horror de la guerra de guerrillas (ya sea urbana o rural) parecería radicar más bien en la inidentificabilidad de sus agentes, que surgen de su entorno sin previo aviso y desaparecen de nuevo inesperadamente.

Lo que puede resultar más útil aquí, entonces, es el «pentágono dramático» de Kenneth Burke, que diferencia entre acto, agente, agencia, propósito y escena como otras tantas perspectivas distintas con las que se puede enfocar el material narrativo[1]. Para usar una terminología diferente, más estructural, podemos decir que cada una de estas categorías

constituye un tipo diferente de dominante, con lo que produce una proyección algo distinta del material, entendiéndose que no hay representación correcta o «verdadera», fotográficamente exacta de tales realidades multidimensionales. Aun así, la semiótica narrativa, al reidentificar entre sí las primeras tres categorías de Burke –un acto siempre implica de algún modo un agente, y el agente a su vez implica una agencia–, sugiere una ordenación diferente de esas perspectivas, en la cual se retira el propósito (como una característica de la interpretación, más que de la representación), mientras que la escena comienza a emerger como un nuevo elemento de por sí, en el que lo antropomórfico se eclipsa y aparece una realidad narrativa nueva y de algún modo irreconocible. Porque el acto y las categorías actanciales que lo acompañan siempre presuponen un nombre, y por lo tanto un concepto preexistente del evento así identificado (como ya ocurre con la propia palabra «guerra»), mientras que la acción y la agencia parecen ser determinadas y simplificadas de antemano por este o aquel agente organizado e institucionalizado. La escena, en cambio, permanece en un nivel no modificado de complejidad narrativa, concretándose sólo en el curso de la representación. La espacialidad es meramente una posible dimensión de la escena, a la que los elementos antropomórficos se subordinan en formas desacostumbradas y distanciadas.

La tecnología, entretanto, como energía y trabajo humano alienado y reificado, siempre es una categoría resbaladiza, que se desplaza hacia adelante y hacia atrás entre la alegoría y la fatalidad externa (o protonatural), aunque a veces también se celebre como el triunfo de la inventiva y la expresión de la acción humana (o su extensión protésica). Va de un lado a otro atravesando todos nuestros tipos narrativos, organizando a veces su propia periodización (como hemos sugerido anteriormente), y generando otras una experiencia de pesadilla propia, como en el puro terror y pánico despertado por la aparición de los primeros tanques en la Batalla del Somme, en la Primera Guerra Mundial, o la de los cohetes V-2 en la Segunda. Sin embargo, la tecnología es realmente la apoteosis de una teleología propiamente

modernista, que traza, como dijo Adorno, una línea directa desde la honda hasta la bomba atómica. Cada innovación es también de algún modo la misma en su encarnación de la diferencia radical, como atestigua la maravillosa película de Ermanno Olmi Il mestiere delle armi (2001), sobre el desarrollo de artillería en el siglo XVI.

La primera categoría, la de la experiencia existencial de la guerra –que tiene su realización literaria clásica en la novela de Stephen Crane The Red Badge of Courage [La roja insignia del valor] (1895)–, casi siempre expresa el miedo a la muerte y algo que no es exactamente lo mismo, la angustia de la muerte: como tal, aunque esta categoría es sin duda la forma por excelencia de la representación de la guerra en la mente de la mayoría de la gente, su contenido (peligro personal, decisiones y vacilaciones, contingencia, aprendizaje) puede ser transferido a otros marcos genéricos. La guerra se convierte entonces en ese laboratorio en el que, como en la corrida de toros para Hemingway, tales experiencias son más fácilmente despertadas y observadas. Sin embargo, tiende hacia la categoría del Bildungsroman en la medida en que generalmente se trata de las experiencias de un soldado muy joven e inexperto, a quien afectan profundamente.

Con el enfoque colectivo, sin embargo, todo cambia, aunque aquí también nos encontremos ante un contenido totalmente intercambiable con otros varios géneros familiares y bien definidos; lo que pone en cuestión la especificidad genérica de la novela o la película de guerra, porque el relato colectivo de la guerra presenta la interacción de varios tipos de personajes aparentemente reunidos al azar. El reclutamiento universal reúne por primera vez a hombres de diferentes clases sociales, al menos hasta los relatos ambientados en la escuela secundaria pública de memoria más reciente. En la Europa del nacionalismo emergente, esa experiencia debía supuestamente subsumir las antiguas culturas regionales (Sicilia, Bretaña) y estandarizar el lenguaje y el sometimiento común a la autoridad estatal: disciplina, obediencia y reconocimiento de la unidad nacional. Las películas estadounidenses, dando por sentadas las diferencias de

clase y absorbiendo gradualmente las raciales, encontraron su originalidad, psicológicamente, en la tipología de diversas personalidades reunidas en el grupo (o máquina de guerra). La figura inteligente de clase alta, el sociópata, el debilucho, el matón, el mediador, el bromista, el embaucador, el donjuán, el tipo étnico (generalmente del sur de Europa, pero también más tarde negro, chicano o indio), el fundamentalista religioso, el «buen chico», el listillo… La lista es interminable, pero las combinaciones –es decir, los conflictos y enfrentamientos dramáticos fundamentales– probablemente sean estadísticamente limitadas y sin duda genéricamente previsibles.

Lo más notable de ese sistema colectivo es que es a su vez abstracción de otra cosa. Podemos enfocar la acción en términos de la vinculación masculina o de la psicología de las instituciones jerárquicas, con el problema de los mandos o autoridades (ya sean incompetentes o psicóticos, etc.) agregado más adelante. Las primeras versiones de la forma emergen en lo que cabría llamar un mundo prefeminista; y ciertamente la ausencia de mujeres es una parte estructural importante de la forma –más adelante las mujeres serán admitidas como variación de los personajes masculinos–, pero es sobre todo crucial la ausencia de la familia y del tiempo de paz, y en particular del trabajo asalariado. Por eso es tan interesante la equiparación con las películas de bandas de atracadores, en las que encontramos la misma estructura abstracta, la misma variedad de personajes y sus choques, el mismo mundo social, por decirlo así sellado, del que ahora ha sido eliminada incluso la legitimidad de la institución del ejército y la «declaración» de guerra, acercándonos todo ello un tipo diferente de desfamiliarización, donde el objetivo general de la acción colectiva no son siquiera los «objetivos bélicos», derrotar al enemigo, defender la libertad, o algún motivo socialmente plausible, sino simplemente el dinero en sí, la última abstracción, el último «axioma» vaciado de todo contenido concreto. Sin embargo, se mantiene la ausencia de trabajo asalariado o mercantilizado; y, como con muchos otros tipos de películas policíacas o relacionadas con el crimen, hay en ellas un matiz

utópico, en cuanto que se permite a los personajes vivir en un mundo desalienado, en el que la actividad es similar al juego (he intentado mostrar que a esas utopías se les pueden implantar valencias muy diferentes: así, por ejemplo, las películas sobre la mafia apelan fundamentalmente a la nostalgia de la familia a través de la añoranza colectiva inconsciente del sistema de clanes del sur de Europa)[2].

Así, lo que ambos tipos de películas, las de un grupo de soldados en guerra y las de bandas de atracadores, abstraen y dramatizan en sus propios moldes genéricos específicos es la propia división del trabajo: cada uno de sus personajes representa cierto tipo de competencia, algo que destaca mucho más en las segundas, donde cada miembro de la banda se incorpora a ella precisamente sobre la base de esa competencia. El conjunto pequeño o microgrupo es, literal o figurativamente, la máquina de guerra nómada de Deleuze y Guattari, es decir, la imagen del colectivo sin Estado y más allá de las instituciones reificadas. Aun así, tales «groupes en fusion», como los llama Jean-Paul Sartre en la Crítica de la razón dialéctica, son también, a medida que se endurecen y osifican, precursores de lo institucional como tal. De hecho, cuando el ejército en tiempos de paz entra en su propio modo de representación (o incluso las propias fuerzas policiales en los procedimientos actuales), es más bien la épica de la burocracia la que se exalta (aun sin llamarse así, excepto en el realismo socialista), y la estructura colectiva de los nómadas se ve reapropiada para la celebración del Estado. Ambas son postimágenes de lo social, y haremos un uso más productivo del concepto deleuziano captando su dualismo como una posibilidad alternativa y percibiendo que la inversión libidinal en los nómadas puede no ser menos reprobable (pero tampoco más) que la inversión libidinal en el propio Estado.

En cuanto a la tercera categoría, la de los líderes e instituciones, inicia un desplazamiento del centro de gravedad hacia el exterior de la experiencia bélica, ya sea individual o colectiva, ya que los oficiales son, por lo general, parte del entorno externo del soldado, tanto como el propio enemigo, y a menudo

son objetivizados en lo que se distingue como la burocracia o el Estado. Inicialmente, sin embargo, tales personajes proporcionaban el elemento básico de las antiguas crónicas, con sus grandes figuras histórico-mundiales –lo que Lukács atribuye a las potencialidades de la escena, como en el Wallenstein de Schiller o el Gustavus Adolfus de Strindberg, o incluso las piezas teatrales de Shakespeare relacionadas con la historia y la guerra (y las imitaciones taquigráficas alemanas que surgieron de ellas, como el Goetz von Berlichingen de Goethe o incluso las de Kleist y Büchner)–. Este es, en una aceptación tradicional pero bastante estrecha del término, el lugar de la política como tal; y no cabe dudar de que las diversas representaciones populistas del soldado simple y el hombre común en uniforme son dialécticamente posteriores a esas figuras cada vez menos gloriosas atravesando a largas zancadas el escenario y vocalizando sus decisiones, con o sin una nota de pathos humano, demasiado humano.

Sin embargo, la indisimulable aversión de Tolstói hacia Napoleón sólo es en ese sentido la otra cara de su representación como culto al héroe de la campechanía y agudeza específicamente rusas de Kutúzov, una figura histórica que el propio Tolstói había caracterizado pocos años antes como «sensual, astuto y desleal», del mismo modo que había llamado a su patriotismo «cuento de hadas que despertó el sentimiento nacional»[3] en épocas anteriores. Quizá la desfamiliarización clásica del «gran general» se acerca más a la representación por Tolstói de la toma de decisiones «histórico-mundiales» y a su resistencia inveterada frente a ella (una postura a la que debemos la «teoría de la historia» con la que concluye Guerra y paz):

Pero en aquel instante llegó el ayudante del jefe del regimiento, apostado en la vaguada, con la noticia de que enormes masas de tropas francesas avanzaban por la parte baja y que el regimiento, en desorden, se replegaba hacia los granaderos de Kiev. El príncipe Bagration inclinó la cabeza en señal de aprobación y asentimiento. Se dirigió al paso hacia la derecha y envió a los dragones a un ayudante de campo con la orden de

atacar a los franceses. Pero el ayudante de campo volvió media hora después con el anuncio de que el comandante del regimiento de dragones se había retirado más allá del barranco, porque el intenso cañoneo dirigido contra ellos le hacía perder muchos hombres inútilmente, por lo cual había ordenado a los tiradores que desmontaran y se internaran en el bosque. […]

El príncipe Andréi escuchaba con atención las conversaciones del príncipe Bagration con los jefes y las órdenes que daba. Quedó muy sorprendido de que el príncipe no diese en realidad ninguna orden y de que solamente intentase hacer creer que todo cuanto sucedía por la fuerza de las circunstancias, por azar o por la iniciativa de los jefes subordinados a él no sucedía por orden suya, pero de acuerdo al menos con sus propias intenciones. Gracias al tacto que mostraba el príncipe Bagration, Bolkonski se dio cuenta de que, a pesar de la fatalidad de los hechos y de su independencia con respecto a la voluntad del jefe, su presencia lograba grandes resultados. Los oficiales superiores que se acercaban a Bagration con los rostros alterados volvían más serenos; soldados y oficiales lo saludaban con alegría; en su presencia cobraban ánimo y, al parecer, presumían ante él de su valentía[4].

Esta preeminencia de la libertad frente a la necesidad palidece, no obstante, en comparación con la criminalidad de las decisiones de los jefes y oficiales en la Primera Guerra Mundial, como mostró ejemplarmente Kubrick en Paths of Glory [Senderos de gloria] (1957); y cabe observar a este respecto que muchos géneros de la cultura de masas –el policíaco, las novelas de espías– acaban dedicando menos atención a la lucha contra el enemigo, el Otro oficial, que a los desajustes en su propio marco institucional, poniendo de relieve la ineficacia y mala información de los mandos y la subversión interna de topos y agentes dobles o triples.

Puede que los debates teóricos abstractos sobre estrategia y táctica cobren relevancia aquí de una manera nueva y más formal. El debate sobre la influencia de Clausewitz, por ejemplo –

cuya idea de la guerra como un duelo es tan antropomórfica como la de Hegel u Homero; su noción totalmente narrativa de la batalla final decisiva (erróneamente criticada por omitir la dinámica muy diferente de la guerra de guerrillas); e incluso su famosa máxima de la guerra como prolongación de la política por otros medios–, sugiere una forma de trasladar la guerra y su personal especializado a los tiempos de paz y las realidades civiles más familiares, empleando las técnicas de la novela realista más convencional.

Pero por detrás de todas esas discusiones hay un problema narratológico, un desafío a la representación antropomórfica y la mímesis de las acciones y personajes humanos: la cuestión de si tales posibilidades no están del todo obsoletas en la era de las armas nucleares, los drones y los terroristas suicidas. Son debates librados a lo largo de la historia por los generales y los mandos, los dictadores (tanto en el sentido antiguo como en el moderno) y los jefes militares, que reingresan en las representaciones narrativas de la guerra en forma del culto injustificado del héroe y la lealtad ciega, o la sensación de traición, o el desprecio de los soldados rasos hacia los oficiales estúpidos, o la cobardía del estado mayor. La semiótica denomina «actanciales» a todas esas cuestiones referidas a la acción y la agencia humana; e incluso nuestra cuarta categoría, la tecnología, parece entrar y salir incómodamente de todo el ámbito de la personificación y el antropomorfismo.

Sin embargo, cuando se trata del siguiente conjunto de categorías, tiendo a pensar que el enfoque de la narrativa bélica cambia sutilmente, y que en el «pentágono dramático» de Kenneth Burke hemos comenzado a pasar de las cuatro primeras categorías a la quinta, a la que denominó «escena» y a la que atribuyó un tipo de poder retórico y representacional diferente y quizá más difuso.

2.

Porque incluso nos puede parecer hoy día que las atrocidades corresponden más bien a propiedades malignas o paisajes malditos que al salvajismo de un agente individual; y es como si con ese y otros tipos posteriores de trama pasáramos de un mundo de actos y personajes al del espacio (escena, paisaje, geografía) en sí, a los pliegues de la tierra que determinan las campañas militares en el sentido de la contingencia o la principal oportunidad, un elemento heterogéneo que es el de la Stimmung o el afecto tan plenamente como el de una mera escena o «contexto» para los gestos humanos. Las bombas que caen del cielo son parte de él, como lo es el paisaje lunar de la guerra de trincheras; el silencio de los pueblos desiertos es un agente narrativo en tales relatos, como lo son la amenaza de las ventanas vacías y la complicidad de la naturaleza en la emboscada o la persecución, así como en la ocultación; el camuflaje es la forma en que los humanos reconocen la primacía de la Escena, así como los mapas son otra de esas formas.

Por otra parte, esta categoría deroga o suspende la distinción entre el paisaje del enemigo y el nuestro, no menos cuajado de peligros que un terreno desconocido y hostil. Porque ahí el gran duelo cuerpo a cuerpo de los ejércitos –Napoleón contra Kutúzov, Wallenstein contra Gustavo Adolfo– cede el paso a las imágenes de penetración: la primera visión de un mar de tanques en la Batalla de Kursk, el olor a sudor de los ejércitos a kilómetros de distancia en la Primera Guerra Mundial, los bramidos de los bombarderos en picado, los primeros pasos arriesgados en una aldea abandonada: el espacio de la guerra moderna es vulnerable por definición, y ya no le pertenece a nadie.

Pero así sucedía igualmente durante la Guerra de los Treinta Años, cuyo documento literario más extraordinario comienza en pleno asalto y horror, cuando mercenarios (de cualquier origen) saquean las aldeas y torturan a los campesinos por comida y oro:

Da fing man erst an, die Stein von den Pistolen, und hingegen an deren Statt der Bauren Daumen aufzuschrauben, und die

armen Schelmen so zu foltern, als wenn man hätt Hexen brennen wollen, maßen sie auch einen von den gefangenen Bauren bereits in Backofen steckten, und mit Feuer hinter ihm her waren, ohnangesehen er noch nichts bekannt hatte; einem andern machten sie ein Seil um den Kopf und reitelten es mit einem Bengel zusammen, daß ihm das Blut zu Mund, Nas und Ohren heraus sprang. In Summa, es hatte jeder seine eigene Invention, die Bauren zu peinigen.

Los aprehensores decidieron quitar los pedernales de sus pistolas y enroscar, en su lugar, los dedos de los campesinos, martirizando a los pobres bribones como si fueran brujas. Uno de ellos estaba ya en el horno, acorralado por el fuego, a pesar de lo cual no había confesado nada; a otro le ataron una cuerda alrededor de la frente y con una vara como torniquete apretaron hasta que la sangre empezó a brotarle por la boca, nariz y oídos. Cada uno disponía de métodos propios para afligir y atormentar a los desdichados campesinos[5].

El periodo ha quedado definido prácticamente por tales atrocidades, que estoy tentado de ubicar en la Escena y el espacio mismo como una de sus propiedades durante aquella larga guerra en la que la mayor parte de Europa Central resultó arrasada, a todas las escalas, desde las macroscópicas a las microscópicas: ejércitos que se persiguen mutuamente de un extremo de Europa a otro, batallones enemigos que colisionan involuntariamente en una marisma durante la noche, bandas de merodeadores que queman pueblos, un desertor saqueando una casa vacía:

«Noses and ears cut off to make hatbands» […] «the robbers and murderers took a piece of wood and stuck it down the poor wretches' throats, stirred it and poured in water, adding sand or even human feces» […] «"they tied our honest burgher Hans Betke to a wooden pole and roasted him at the fire from seven in the morning until four in the afternoon, so that he gave up the spirit amidst much shrieking and pains"».

«Narices y orejas cortadas para adornar las cintas de los chambergos» […] «Los ladrones y asesinos cogieron un trozo de madera y lo clavaron en la garganta de los pobres desgraciados, moviéndolo y vertiendo agua, añadiendo arena o incluso heces humanas» […] «"Ataron a nuestro honrado burgués Hans Betke a un poste de madera y lo asaron al fuego desde las siete de la mañana hasta las cuatro de la tarde, hasta que entregó su espíritu entre muchos gritos y dolores"»[6].

Con tales pesadillas, uno tiene, de hecho, la sensación de que las dos categorías –la de la invasión y la intervención interna y la de la guerra llevada a un territorio extranjero desconocido– coinciden de algún modo y se refuerzan mutuamente de forma dialéctica. No es tanto la pseudosíntesis de una «guerra civil» (un oxímoron por antonomasia), sino más bien algo así como una metamorfosis absoluta de lo familiar en lo ajeno, de lo «heimlich» en lo «unheimlich», por la que la aldea natal –el límite del mundo mismo y la frontera de lo real y lo cotidiano– se transforma en un lugar de horror inimaginable, mientras que los vecinos del país natal –los campesinos eternos, los personajes comunes de la vida del pueblo– dejan ver los rostros taimados del mal y la amenaza, emboscando al soldado que se desvía de su compañía y linchando a los pocos que pueden vencer con seguridad, ocultando la comida y escondiéndose en el bosque como salvajes (redesplegando anacrónicamente aquellas imágenes de Fenimore Cooper que Balzac apreciaba tanto). Pero eso sucede no sólo con las personas o individuos –personajes como tales–, sino con el paisaje mismo, que se desvanece dentro y fuera de la pesadilla, mezclándose sus dialectos, que ahora suenan inteligibles y un momento después como un galimatías de extranjeros.

Una metamorfosis à la Gestalt de lo familiar a lo desconocido, desde el juego antropomórfico al micro o macroscópico de los propios elementos materiales, se puede observar en lo que la Guerra de los Treinta Años impone a nuestros intentos de conceptuarla como un todo. Por un lado, la gran trayectoria

estratégica de los ejércitos de un Wallenstein o un Gustavo Adolfo, de feroces condottieri como Mansfeld o el general brabanzón Tilly, de los ejércitos españoles de intervención en busca del enemigo y de una batalla definitiva y decisiva; por otro, una ampliación casi óptica, un enfoque desde muy cerca en el que las unidades aparentemente inteligibles de los ejércitos oficiales se desintegran en diminutas bandas de merodeadores individuales que se extienden por un paisaje por doquier idéntico de campos y bosques, cabañas y caminos, y ofrecen las mismas escenas de carnicería y fuga una y otra vez, más allá de la historia, más allá de lo narrativo.

Y no es sólo causada por la complejidad de aquel periodo histórico, con sus innumerables agentes y actores (que cambian constantemente de posición e intercambian sus funciones entre sí); una multiplicidad momentáneamente simplificada por el estereotipo convencional de la guerra religiosa y la lucha culminante entre la Contrarreforma y el protestantismo como tal. Porque la Contrarreforma ya está dividida y multiplicada por los tres centros del papado, Madrid y el emperador Habsburgo Fernando II (más católico y fanático que el Papa o sus propios parientes españoles); mientras que lo que se conoce genéricamente como protestantismo –ya sumido en una guerra interna entre las dos ramas principales, luteranos y calvinistas, ambas anatematizadas por innumerables sectas milenaristas– es de por sí susceptible de una fisión infinita que da lugar a la propagación de innumerables conflictos locales y generales subsidiarios.

Asignar la culpa del primer golpe es un dilema filosófico de primera magnitud; incluso el más belicoso de los participantes (Wallenstein, por ejemplo) también puede entenderse que encarna una voluntad humana de paz, de poner fin a la proliferación indefinida de la guerra estableciendo cierta unidad centroeuropea sobre una nueva base (hasta la versión hamletiana de Schiller sobre el asesinato del gran generalísimo nos deja con múltiples interpretaciones de sus motivos: ¿Quiere fundar una dinastía y hacerse emperador? ¿Quiere unir Alemania en una prefiguración

del nacionalismo del siglo XIX? ¿Es de hecho, contra todas las apariencias, un moderado y un pacificador? ¿O incluso un simpatizante protestante? Etcétera).

De hecho, aunque el emperador Fernando quisiera derogar muchos de los compromisos religiosos del siglo anterior, es el bando protestante el que proporciona el pretexto provocativo e incendiario: las élites protestantes de Praga, insatisfechas con la soberanía de los Habsburgo, convencen a Federico, el elector del Palatinado, yerno de Jacobo I de Inglaterra, para que asuma el trono de Bohemia, normalmente una prerrogativa del linaje dinástico del emperador. Pero el elector sólo obtiene el título burlón de Rey de un Invierno, debido a su breve mandato interrumpido por la batalla decisiva de la Montaña Blanca (1620), tras la cual el infeliz Federico se ve en la tesitura de tener que vagar de un aliado a otro en una búsqueda desventurada de una renovación de su fortuna que lo convierte en alegoría de la debilidad y la indecisión. Aquí tenemos una versión moderna de esta figura vacilante y poco inspiradora, animándose un poco ante la perspectiva de encontrarse con sus generales mercenarios, estimulados a su vez por los intermitentes y lentos flujos de efectivo que llegan a regañadientes a La Haya, «von den Summen erquickt wie Blumen vom Tau» [«reanimados por las sumas como flores por el rocío»], mientras acuden a saludar a su antiguo patrón:

[…] sein Herz schlug kräftiger, als er die starken Pferde und die gepanzerten unbändigen Männer antraben sah. Erzählten ihm vom König Christian und den prächtigen Niedersachsen, wie gern der Kaiser auch Magdeburg schlucken wolle und von dem neuesten Ankerseil des löblichen Hauses Habsburg, dem gewissen Wallenstein. Und sie freuten sich zu dritt über den gewissen. Der schlaffe Friedrich fühlte sich wieder erwachen, hineingerissen in das alte Leben zwischen den davontosenden schweren Kürissern.

[…] su corazón latió más fuerte cuando vio aproximarse los fuertes caballos y los indómitos hombres en sus armaduras. Le hablaron del Rey Christian y del espléndido bajosajón, del ansia que sentía el Emperador por tragarse también a Magdeburgo y de la última adquisición de la distinguida casa de Habsburgo, un cierto Wallenstein, sobre el que hicieron bromas los tres. El fatigado Federico se sintió de nuevo despabilado, transportado a su vida anterior entre aquellos dos fornidos guerreros, pesadamente armados[7].

La vacilación típica (compartida por el emperador) no convierte a este personaje en protagonista, del mismo modo que la sombría pero clara determinación del verdadero instigador de aquella guerra, el elector bávaro Maximiliano, no lo convierte en el malvado de la pieza[8]. Pero también debemos detenernos aquí un momento para registrar la existencia de un extraordinario documento literario, la novela titulada Wallenstein, una pesadilla no traducida y visionaria, soñada y escrita por el joven cirujano Alfred Döblin durante las noches de la sangrienta guerra de trincheras de la Primera Guerra Mundial y publicada en 1920, nueve años antes de la Berlin Alexanderplatz que lo hizo famoso en todo el mundo. En Döblin aparece ante nosotros sin antecedentes, sin preparación, sin perspectiva, como un presente perpetuo que es en cada momento, en cada página, en cada frase, un espacio lleno, sin una pausa o una mirada hacia adelante o hacia atrás –los ejércitos están en movimiento incluso cuando reposan en sus cuarteles temporales–; las pausas del ejército son en sí mismas movimiento, sugieren alguna astuta señal de Wallenstein, reprochando al káiser no seguir sus indicaciones, amagando al enemigo, fingiendo obedecer las órdenes de detenerse (uno de los consejeros imperiales dice: «Es ist mir nicht klar, gegen wen der Herzog Krieg führt» [«para mí no acaba de estar claro contra quién guerrea el duque»][9]). Sin embargo, se llena a cada momento con nombres, con todos los personajes de la historia, algunos conocidos, otros sólo mencionados de pasada; y también nombres de lugares, ni siquiera el mapa es suficiente

para acomodarlos a todos. Es un flujo latente interminable e ininterrumpido, auténtica textualidad (no mera forma sin contenido) en la que todo está en perpetuo cambio de aquí para allá en una Europa Central que, sin embargo, avanza temporalmente de modo que el propio tiempo, los instantes que pasan, se hacen invisibles; sólo se generan acontecimientos que nunca se detienen, el autor nunca se detiene (con lo que también desaparece), y las fuentes están tan agotadas que nada es ya sólo alusión; Schiller ha desaparecido hace tiempo, ya no puede haber competencia con este flujo interminable de texto, sino sólo el afecto que lo atraviesa y cambia de color, de pálido a brillante, de púrpura a cetrino-amarillento, todas las tonalidades del espectro afectivo atraviesan los interminables momentos, sin que ninguno de ellos cumpla o efectúe realmente una pausa o destino duradero.

Uno de los aspectos interesantes de esta novela, y no el menor, es la recurrencia de un hábito alegórico profundamente relacionado con el contenido barroco de su ambientación en la Contrarreforma. Así, es el dinero mismo el que finalmente resucita al infeliz Rey de un Invierno: el fluido vital del dinero que corre a través del inmenso espacio continental del conflicto, alimentándolo localmente y reorganizando sus fuerzas en grupos transitorios, desde los desertores en busca de alimento y los guerrilleros que campan por doquier hasta los señores de la guerra oficiales y no oficiales y los jefes de los ejércitos reales e imperiales. El gran y sangriento rizoma de la guerra se convierte así en una representación del dinero, las riquezas, los impuestos recaudados, el mismísimo sustento de las patatas incautadas de las aldeas en llamas y a los campesinos muertos o huidos. Todo aquí –desde la corte imperial sin un céntimo, que cuenta con Wallenstein para que le proporcione fuerzas al mismo tiempo que intentan darle órdenes, hasta la soldateska brutal que asola los campos– tiene que ver con el dinero, como un inmenso pólipo de coral que se niega a morir de hambre o agotamiento pero se mantiene con vida durante interminables años por la misma fuerza con la que extrae dinero de sus escondrijos, como imanes

que lo extrajeran de una piedra, empapándose interminablemente, reproduciéndose, usando a su población de generales, campesinos, sacerdotes, burgueses, reyes, leprosos y herederas sin tierra como otras tantas varillas de adivinación, instrumentos para drenar las últimas gotas de riqueza o tesoros de la tierra devastada. La riqueza se convierte en el conducto mismo de la energía, ya sea en forma de sangre, sexualidad y libido, actividad, irritabilidad, sensación, impulso, propulsión; es lo que hace que las frases suenen como los cascos de los caballos o como los propios individuos humanos, como si fueran choques en busca de calor incomprensibles pero irrefrenables. El aparato libidinal de la guerra –de esa guerra extraordinaria y única– asegura así la representación más plenamente realizada de las finanzas y sus redes y extremidades capilares, propicia que la riqueza en su sentido de la «modernidad temprana» aparezca ante nosotros como un fenómeno en sí mismo, en el sentido heideggeriano fuerte de la φαίνεσθαι, la apariencia del Ser, en formas que difícilmente podrían transmitir las narrativas frontales de las compañías comerciales y los usureros, o las abstracciones de la moralización religiosa o la filosofía económica.

Sin embargo, todo esto acaba en sangre y paisajes de cadáveres, el mundo de Jacques Callot anacrónicamente resucitado durante la Primera Guerra Mundial, que lo reproduce sólo por razones de subdesarrollo histórico, porque sus generales no pudieron comprender el uso adecuado de las ametralladoras o los tanques. Aun así, podemos preguntarnos qué formas adopta la representación de los agentes y la agencia bajo el régimen de la Escena, en esa interminable narración de acontecimientos y esa sucesión de figuras grotescas o de pesadilla, más humanas en su caricaturalidad que cualquiera de los genuinos seres humanos del realismo o de nuestro entorno. No cabe entenderlas como causas, evidentemente, y sin embargo son inmensas figuras alegóricas, como el famoso frontispicio del Leviatán de Hobbes, o, mejor aún, los retratos vegetales de Arcimboldo, en los que el soberano está llamado a encarnar su propia multiplicidad y a sus propios súbditos multitudinarios. Pero aquí la «figura histórico-mundial»

no alegoriza a sus súbditos o a su pueblo, ni siquiera la colectividad de la gente bajo su mando, sino más bien sus propias víctimas y los cadáveres en los que se ha convertido en realidad. Aquí tenemos a Tilly, uno de los más temibles de esos legendarios señores de la guerra imperiales, mientras mantiene un encuentro con el igualmente temible Wallenstein:

Der Brabanter, steif, gespenstig, mit einer weißen Schürze, zwei Pistolen und einem Dolch im Gurt, kurze weiße Haare; an den Haarspitzen schwankten ihm wie Ähren die Tausende erschlagenen Menschen. Sein bleiches spitzes Gesicht, buschige Brauen, starrer borstiger Schnurrbart, überrieselt von den verstümmelten Regimentern eines Menschenalters; sie hielten sich rutschend an den Knöpfen seines grünen Wamses, an seinem Gurt. Seine knotigen Finger bezeichneten ein jeder die Vernichtung von Städten; mit jedem Gelenk war ein Dutzend ausgerotteter Dörfer bezeichnet. Über seine Schultern schoben sich her, zappelten die Körper der gemetzelten Türken, der Franzosen, der Pfälze, und doch sollte er damit erscheinen vor Gericht einmal, samt ihren Pferden und Hunden, die uber dem andern, eine ungeheur Last, so daß sein Kopf samt dem Hütlein darunter verschwand. Die aufgerissenen roten and borkigen Hälse, Bäuche mit weißen regsamen Farben, geädert, triefend über die geschlitzten zurückdrängenden Arme und die einknickenden Beine. Darmschlingen am langen Gekröse, in die er sich verwickelte, wampend und schwabbelnd über die sich stemmenden leder verwahrten Knie, eine riesenlange weiche wurmartige rieselnde Schleppe, an der er ruckte riß keuchte, wenn er ging. Ein Mammut belastete er den Boden; aber eisig hielt er sich, hörte nicht das Gebrüll der Menschen, das markerschütternde der Schweine, schrillen Pfeifen der Pferde, die sich alle an ihn hielten, ihr Leben aus ihm saugen wollten, aus den feinsten Röhrchen seiner Haare; herumlangende Pferdehälse, nüsternzitternd, scheckig, schwarz; zerknallte Hunde, die nach seinem Mund, seiner Nase schnupperten, gierig seinen Atem schlürften. Er mußte längst ausgeleert sein, sie

sogen an einem dürren Holz, er klapperte drin und sie brachten ihn nicht zum Sinken.

Hinter ihm vierzehn Regimenter zu Fuß und sechs zu Pferd.

Der Friedländer ihm gegenüber ein gelber Drache aus dem böhmischen blasenwerfenden Morast aufgestiegen, bis an die Hüften mit schwarzem Schlamm bedeckt, sich zurückbiegend auf den kleinen knolligen Hinterpfoten, den Schweif geringelt auf den Boden gepreßt, mit dem prallen, breiten Rumpf in der Luft sich wiegend, die langen Kinnladen aufgesperrt und wonnig schlangenwütig den heißen Atem stoßweise entlassend, mit Schnauben und Grunzen, das zum Erzittern brachte.

Hinter ihm vierundzwanzigtausend Männer.

El brabanzón [Tilly], rígido, fantasmal, con un mandil blanco, dos pistolas y una daga en el cinturón, pelo corto y blanco; en las puntas de sus cabellos se balanceaban como espigas de trigo los miles de hombres asesinados. Su rostro pálido y puntiagudo, sus pobladas cejas, su rígido bigote erizado, goteaba sobre los regimientos mutilados de una generación; se aferraban a los botones de su jubón verde, a su cinturón. Sus dedos nudosos señalaban la destrucción de ciudades; con cada articulación cabía relacionar una docena de aldeas exterminadas. Sobre los hombros se amontonaban hacia adelante, se agitaban, los cuerpos de los turcos, los franceses, los palatinos inmolados, y sin embargo algún día debería comparecer con ellos ante el tribunal, junto con sus caballos y sus perros, que uno sobre otro constituirían una carga tan insoportable que su cabeza desaparecía debajo junto a la pequeña gorra. Gargantas cortadas y costrosas, vientres con colores lívidos y blancos, veteados, que gotean sobre los brazos hendidos y encogidos y las piernas plegadas. Tripas enredadas en los largos entresijos en los que se arrebujaba, fláccidos y chapaleantes sobre las rodillas envueltas en protecciones de cuero, con una interminable cola en forma de blando gusano que chirriaba con cada paso que daba. Cargaba la tierra como un mamut, pero se quedaba helado, sordo a los gritos de la gente, los chillidos de los cerdos, los relinchos de los caballos que se

mantenían junto a él, como queriendo recibir de él la vida, de los mejores rizos de su cabello; pescuezos de caballo estirados, con las fosas nasales temblando, de pelaje manchado o negro; perros destripados que todavía estiraban hacia él su morro, olfateando su boca, su nariz, sorbiendo con avidez su aliento. Pero él hacía tiempo que se había vaciado, chupaban una madera seca; chasqueó los dedos y nada parecía conmoverlo.

Detrás de él, catorce regimientos a pie y seis a caballo.

Frente a él, el friedlandés [Wallenstein] montado sobre un dragón amarillo surgido de las turberas burbujeantes de Bohemia, cubierto de barro negro hasta las caderas, inclinándose hacia atrás sobre sus pequeñas y bulbosas patas traseras, con la cola enrollada y aplastada contra el suelo, el ancho tórax balanceándose en el aire; abrió sus grandes mandíbulas y respiró honda, gozosamente, exhalando con la furia de una serpiente su cálido aliento, con unos bufidos y gruñidos que estremecían.

Detrás de él, veinticuatro mil hombres[10].

Estos retratos , que podemos caracterizar como ensayo de los modos de la alegoría y el símbolo, respectivamente, se dibujan en una corriente ininterrumpida de tiempo y espacio colmados, de una escritura visual ocasionalmente interrumpida por escenas dramáticas, mediante una «muestra» que principalmente ocupa un segundo lugar en la «narración» de la pesadilla visionaria que se alimenta de la guerra interminable como de un forraje indefinidamente renovable.

El biógrafo de Wallenstein nos ofrece una imagen más articulada del perpetuum mobile de esta máquina infernal, que parece incapaz de descender y detenerse (y, de hecho, la función de Wallenstein, para lo bueno y para lo malo, es haber sido capaz de suministrar reservas de tropas siempre renovadas al káiser, cada vez menos entusiasta):

Nach nicht viel mehr als einem Jahr beginnt man zu fürchten, daß die rasche Selbstschwächung unzeitig war. Endgültiger Sieg, müßte universal sein, und das ist dieser nie gewasen. Teilsiege,

die dennoch Bezug haben auf das Ganze, rufen neue Feinde auf den Plan: welche dann auch den alten, den Erniedrigten und Beraubten neuen Mut machen. Böhmen, obgleich isoliert in seiner Gefangenschaft, bleib ein Stück Europa, Deutschland, weil es so viel größer ist, erst recht. Es geht nicht bloß um einen einzigen Gegensatz, um den Streit zwischen zwei Machtzentren oder das Ausgreifen eines und desselben. Ein Gewoge widerstreitender Willen ist es, von denne einige wohl einen Gesamtwillen zu formen behaupten, gegen einen anderen Gesamtwillen, und doch nie wirklich dasselbe wollen können. Ein Turniersaal. Einzelne Paare kämpfen. Plötzlich sind zwei Fronten da, die sich aufeinander zu bewegen. Indem sie es tun, finden Pantomimen der Treulosigkeit auch innerhalb der Fronten statt. Einer macht sich los, zieht sich in die Ecke zurück, gibt der Partei, gegen die er eben noch focht, verheissungsvolle Winke, manouvriert sich zwischen beide Lager, sucht zu vermitteln. Ein Anderere möchte den und den aus beiden Fronten herauslocken, eine dritte bilden. Dabei ist stets Illusion, Irrtum, Quacksalberei. Man weiß zu wenig über einander, und es gibt solche, die kennen nicht einmal sich selber.

Después de no mucho más de un año [de la Montaña Blanca], la gente comenzó a temer que el rápido agotamiento de ambos bandos fuera prematuro. Una victoria definitiva tendría que ser universal, y eso nunca sucedió. Las victorias parciales, que sin embargo se relacionan con el todo, provocan nuevos enemigos, que dan nuevas energías a los viejos adversarios, humillados y derrotados. Bohemia, aunque aislada en su cautiverio, seguía siendo parte de Europa, y Alemania, al ser mucho más grande, aún más. No se trata de un único adversario, del conflicto entre dos centros de poder o de la agresión de uno de ellos. Es una lucha de voluntades encontradas, en la que algunos aseguran que pretenden formar una voluntad general, contra otra voluntad general, y sin embargo nunca pueden querer realmente lo mismo. Un patio de armas. Pelean parejas individuales. De repente hay dos frentes que se mueven uno hacia el otro. Sin embargo,

mientras lo hacen, en ambos frentes se esboza el ballet de la traición. Una parte se retira a la esquina, intercambia miradas significativas con su antiguo adversario, maniobra entre los dos frentes, buscando mediar. Otro quiere atraer a uno y a otro de ambos frentes, para formar un tercero. Siempre es ilusión, error, charlatanería. Cada uno sabe muy poco del otro, y hay quienes ni siquiera se conocen a sí mismos[11].

Este ballet de esgrima de la guerra en su conjunto, como en una toma aérea, contrasta fuertemente con los horrores sobre el terreno, según lo registrado por Grimmelshausen y otros: una especie de tierra de nadie en la que todos los espacios son idénticos como lo son todas las atrocidades, una especie de repetición de pesadilla desde Bohemia hasta el Báltico y viceversa, como un triunfo del espacio y la identidad sobre el tiempo y sus diferenciaciones; un flujo prácticamente no narrativo, para el que el único instrumento de registro o punto de vista apropiado parecerían ser los ojos de un idiota o los de un niño, como en la aterradora historia de Ambrose Bierce «Chickamauga» (1889).

3.

Y así es como comienza Der abenteuerliche Simplicissimus: el mayor monumento literario producido sobre esta guerra por uno de sus participantes, con seis libros publicados en 1668 y 1669, un poco más de cincuenta y cien años después de Don Quijote y el Lazarillo de Tormes y cincuenta antes que Robinson Crusoe (1719). Sin embargo, es claramente incorrecto caracterizar Simplicissimus como una novela picaresca o como un Bildungsroman (aunque el protagonista es un joven que parece mantener su inocencia incluso durante los episodios en los que se ha convertido técnicamente en un embaucador). Este enorme

texto no sólo es episódico en extremo, sino también rizomático, una especie de hipertexto en el que se imbrican todo tipo de episodios adventicios, de los que al menos uno, Courasche (1670), conoció una prodigiosa resurrección en la versión teatral de Brecht.

Pero argumentaremos que Simplicissimus es más que episódico, es una máquina extraordinaria para la producción genérica, porque el espacio narrativo genera incansablemente un nuevo género después de otro, desde la «novela de guerra» y la «vida de los santos» hasta la utopía final y la narración sobre una isla desierta. ¿Cómo dar cuenta de esta incomparable autopoiesis literaria, esta proliferación no teleológica de ejercicios genéricos, que va mucho más allá de lo que se ha englobado bajo el término «discontinuidades genéricas»? ¿Es posible que sea precisamente por ese espacio indiferenciado de conflicto local pero universal, cuyo marco abarca desde el saqueo de pueblos hasta el de ciudades enteras, por lo que, en ausencia de microformas narrativas ya disponibles, se alumbren tan variados géneros?

En cualquier caso, comenzamos prácticamente en estado de naturaleza, en el que el protagonista juvenil apenas sabe expresarse y ni siquiera conoce su propio nombre o no tiene ninguno, viéndose gobernado por un padre brutal (cuyo propio estatus se expresa en dialecto –«knan»–, igualmente carente de un apellido de familia). Huye al bosque durante el saqueo de su aldea por los mercenarios que hemos citado anteriormente, y allí se encuentra con un ermitaño piadoso que le instruye no sólo en religión, sino, lo que es más notable, en las lenguas clásicas y sus tradiciones retóricas (las causas del apartamiento del mundo de este santo ermitaño, una premonición del propio destino final de Simplicius –de hecho, es el ermitaño quien lo bautiza así–, serán relatadas en un descubrimiento posterior, que recapitula el género del amor infeliz). Tras la muerte del ermitaño, el chico regresa al mundo de los seres sociales, convirtiéndose primero en paje del gobernador. Es entonces secuestrado por mercenarios croatas e incorporado a las tropas del imperio, de las que, después de una serie de humillaciones, resurge genéricamente como la

figura del embaucador que hemos mencionado anteriormente, un Jäger [cazador] extraordinariamente dotado para la guerra y el saqueo o robos de todo tipo, después de lo cual se casa, y luego descubre un tesoro en un episodio mágico.

Sin embargo, todos esos destinos potenciales se interrumpen abruptamente, ya sea por impaciencia o por aburrimiento, o debido a la producción en serie de los diversos libros, cuando no a la fermentación de nuevos géneros en la imaginación febril de Grimmelshausen. Sigue un salaz episodio en París, un hechizo como vendedor ambulante, y una caída en la mala compañía de un verdadero ladrón que trata de enseñarle el camino del mundo real («du bist noch Simplicius, der den Machiavellum noch nit studiert hat» [«Sigues siendo el Simplicius de siempre, el que aún no ha estudiado a Maquiavelo»][12]). El joven sufre luego una conversión religiosa, funda una nueva finca y familia, emprende un viaje verniano al centro de la Tierra, y finalmente se dedica a organizar viajes que en última instancia lo conducen a un naufragio y a una existencia ermitaña en una isla desierta, donde un capitán holandés encuentra sus notas autobiográficas y las lleva de vuelta a Europa, donde son publicadas.

En definitiva, no es tanto la calidad narrativa de los diversos episodios lo que golpea al lector, sino sobre todo la impaciente exploración por el personaje de sus diversos destinos posibles, y la volubilidad de la experimentación del autor con los diversos géneros narrativos que llevan consigo. Nos hallamos en los principados alemanes del imperio, aún muy lejos de la sofisticación de la monarquía hispánica, en la que florecieron en generaciones anteriores los primeros realismos, y en la que la mundanidad urbana de la vida comercial y colonial y el poder militar generaron la picaresca, junto con una extraordinaria cultura teatral. Alemania sigue siendo todavía profundamente prenovelística, y de hecho las primeras cristalizaciones de la forma en el texto aparentemente interminable de Grimmelshausen cobran la forma de inmensos frescos oníricos alegóricos, en particular los referidos a las divisiones de clase y las luchas del mundo feudal, con sus prelados y nobles en lo alto

del árbol alegórico y el campesinado sin nombre en la base[13], junto con la transformación onírica en un animal, que recuerda al Asno de oro de Apuleyo. Pero sería igualmente incorrecto leer tales episodios alegóricos como la mera autocomplacencia de un autodidacta que se deleita en su educación clásica. Porque en ese gran laboratorio de formas la alegoría barroca está estrechamente relacionada con la utopía como tal, lo que uno puede quizá identificar retrospectivamente (en Thomas More) como una forma propiamente alegórica.

El paisaje devastado, de hecho, pide el alivio de la transposición utópica; tal es el primer cruce de la frontera con Suiza:

Das Land kam mir so fremd vor gegen andere teutsche Länder, als wenn ich in Brasilia oder in China gewesen wäre; da sah ich die Leute in dem Frieden handlen und wandlen, die Ställe stunden voll Vieh, die Baurnhöf liefen voll Hühner, Gäns und Enten, die Straßen wurden sicher von den Reisenden gebraucht, die Wirtshäuser saßen voll Leute die sich lustig machten, da war ganz keine Furcht vor dem Feind, keine Sorg vor der Plünderung und keine Angst, sein Gut, Leib noch Leben zu verlieren, ein jeder lebte sicher unter seinem Weinstock und Feigenbaum, und zwar gegen andere teutsche Länder zu rechnen in lauter Wollust und Freud, also daß ich dieses Land für ein irdisch Paradies hielt, wiewohl es von Art rauh genug zu sein schien.

Aquella tierra me pareció, comparada con otras campiñas alemanas, tan extraña como Brasil o la lejana China. Vi gente ir y venir en paz, establos llenos de ganado, las granjas pobladas de gallinas, ocas y patos; los caminos eran utilizados por los viajeros con completa seguridad y las posadas se hallaban atestadas de gente que se divertía. No existía el miedo al enemigo, ningún temor al saqueo, ninguna angustia por la probable pérdida de vidas y haciendas. Todos vivían seguros a la sombra de sus higueras y parrales y, en contraste con otras regiones alemanas,

en continua alegría y diversión, de manera que tomé aquella tierra por el Paraíso, a pesar de que era bastante agreste[14].

Más adelante, entre las alucinaciones de la isla desierta, ese paraíso terrenal se transformará en una visión de dicha primordial: «Also lebten wir, wie obgemeldet, als die ersten Menschen in der güldenen Zeit, da der gütige Himmel denselbigen ohne einzige Arbeit alles Guts aus der Erden hervorwachsen lassen» [«Así que vivíamos, como antes he dicho, como los primeros hombres en la edad dorada, cuando el cielo benévolo hacía que todos los frutos de la tierra crecieran sin trabajo alguno»][15]; hasta que el diablo, en forma de mujer, sacude la visión y devuelve el texto mismo, en su reversión genérica, al retiro anacoreta de su propio comienzo.

Quiero llegar a la conclusión de que la guerra, percibida en esta proximidad existencial a la Escena, es esencialmente no narrativa, y que esa materia prima busca apropiarse de su protagonista ausente tomándolo de diversos paradigmas narrativos, que van desde las convenciones de las novelas o películas de guerra enumeradas al principio, hasta la multiplicidad de experimentos genéricos del peculiar texto de Grimmelshausen.

4.

Podemos contrastar ahora esa hipótesis en la guerra aérea de la Segunda Guerra Mundial, sobre la que se recordará que la representación más famosa de su más famosa atrocidad (europea) –Matadero Cinco [Kurt Vonnegut, Slaughterhouse-Five, or The Children’s Crusade, 1969]– tiene como escenario exterior el bombardeo incendiario de Dresde, al otro lado de la puerta sellada de la celda epónima donde se halla el protagonista. Sobre este tipo de guerra W. G. Sebald, que creció en una parte de

Alemania no afectada por la guerra aérea y se exilió a Inglaterra siendo muy joven, ha mantenido, curiosamente, que los alemanes han reprimido su experiencia, así como la de la derrota en general[16]. Exceptúa de esa acusación a uno de los más notables escritores (y cineastas) de la Alemania moderna, Alexander Kluge, cuyo retrato de la Batalla de Stalingrado (Schlachtbeschreibung) ya presenta muchas de las características que se observarán en el informe sobre el bombardeo de su ciudad natal de Halberstadt el 8 de abril de 1945.

De Kluge tomamos la observación de Goebbels que figura como incipit del presente capítulo; y es precisamente en ese sentido en el que Stalingrado parece desintegrarse en un cúmulo de colores y pinceladas a medida que acercamos gradualmente nuestros ojos y rostros al lienzo[17]. Sería fácil caracterizar ese texto como una deconstrucción, ya sea del relato narrativo tradicional de la batalla o de la batalla misma. Sin embargo, en un sentido literal, la palabra es apta, con tal de que la llevemos hacia atrás, como informe de los diversos elementos y materias primas que entraron en la construcción del fenómeno ahora deconstruido; de hecho, el subtítulo de esa obra es precisamente «la construcción organizativa de una catástrofe». Kluge redistribuye en ella los componentes básicos de la derrota en lo que se pueden llamar «segmentos no existenciales», esto es, unidades no narrativas yuxtapuestas en una especie de collage. Así, encontramos extractos de un manual militar sobre la guerra en invierno junto a informes históricos, fotos del paisaje, entrevistas con sobrevivientes, descripciones médicas de las heridas y mutilaciones más características, una cronología, la retórica propagandística de pastores y predicadores sobre el tema, los hábitos lingüísticos de los oficiales, recortes de prensa y conferencias, despachos desde el frente, todo intercalado con anécdotas y otras observaciones y testimonios callejeros, entre los que tienen cabida las vacilaciones y la falta de atención táctica del propio Hitler, registradas de pasada en lo que podría denominar, supongo, una narración «no lineal» aquel a quien todavía le guste ese tipo de terminología. Debe entenderse que el

interés de Kluge radica en la enumeración de destinos y el despliegue de anécdotas, y no en una narración sostenida o «novelística» de largo aliento narrativo; se puede decir que practica un tipo único de abstracción didáctica, en el que un resultado dado es radiografiado para poner al descubierto los componentes que incorpora de defensa de la vida, o por el contrario sus energías letales.

«El bombardeo aéreo de Halberstadt» (Chronik II, pp. 27-82) es otro de esos collages, en el que las experiencias individuales, en forma de anécdotas, se yuxtaponen no por sus estructuras como actos de los personajes tradicionales (agentes en la terminología de Burke), o como nombres y destinos, reducidos en muchos casos a hechos y accidentes peculiares, del tipo de los de «Believe It or Not» [«Lo creas o no»] de Ripley Entertainement Inc. La yuxtaposición de esas anécdotas con citas de estudios académicos de la historia de los bombardeos y de las técnicas de la RAF, con conferencias académicas sobre la relación entre la estrategia aérea y la ética (el «bombardeo moral» se especifica, por ejemplo, como un asunto no de ética, sino de confianza en las propias fuerzas), o con entrevistas con los pilotos aliados que participaron en esa incursión particular: todos esos materiales, que consideramos no ficticios (y bien pueden no serlo; las entrevistas, en particular, llevan las marcas distintivas de los provocativos métodos de entrevista de Kluge), suscitan también la cuestión de la ficcionalidad / no ficcionalidad de las historias personales de los sobrevivientes. Halberstadt era la ciudad natal de Kluge, y él era perfectamente capaz de haber reunido un archivo de testimonios y documentación de testigos presenciales y de usar los nombres de personas reales. Por otro lado, esas historias proporcionan igualmente, con sus ricos detalles, los placeres de la narrativa ficticia y de la lectura ficticia.

¿Es este texto (escrito en la década de 1970) una novela de no ficción? Creo que debemos retrotraernos a una situación en la que esta pregunta no tiene sentido y en la que –al igual que ocurre con la narración de historias que precedió al surgimiento de la llamada novela occidental– la distinción entre ficción y no ficción

(o historia) aún no se da, al igual que entre el lenguaje figurativo y el literal (muy relacionado con la anterior). Eso no quiere decir que Kluge caiga en una regresión a la narración precapitalista, sino que, por el contrario, la posmodernidad como tal ha hecho que esas distinciones resulten obsoletas en la dirección opuesta: ahora no se trata tanto de que toda narrativa sea ficción, como de un proceso de lectura que es siempre literal, aunque lo que estemos leyendo sea técnicamente una ficción.

En cualquier caso, se puede argumentar que la sección inicial de «El bombardeo aéreo de Halberstadt» trata menos de reunir las experiencias personales de los sobrevivientes –el momento de las primeras bombas, en lo que equivale a seis oleadas sucesivas de bombardeos– que de hacer del uso de individuos nombrados un modo de cartografiar la pequeña ciudad (64.000 habitantes) mientras intentan atravesar calles cada vez más bloqueadas por el fuego y los escombros (de hecho, pronto sabremos que tales ataques siguen un patrón específico e intencionado: primero, golpes calculados para localizar los objetivos mediante columnas de humo identificables desde los aviones, luego el bloqueo sistemático de las calles para que la población en fuga quede atrapada; y después una destrucción inicial de techos y plantas superiores, con un lapso de tiempo calculado para permitir que una ola posterior de bombarderos arroje nuevos explosivos a través de los agujeros e incendie los edificios en su totalidad: procedimientos cuidadosamente diseñados para producir la llamada «tormenta de fuego» característica de tales ataques). Aquí se acumula una cierta cantidad de curiosos detalles, como el esfuerzo de los civiles para deshacerse de materiales inflamables como los depósitos de papel en las oficinas de los periódicos, o para regar con mangueras las casas a fin de sobrevivir al calor. Principalmente, sin embargo, esos capítulos iniciales documentan la regresión de los civiles a sus obsesiones y neurosis privadas y sus actividades decididamente significativas e intencionales, pero aberrantes, como la dispersión aleatoria de un hormiguero. Así, en la sección inicial, que tan adecuadamente para este escritor-cineasta, trata del cine local, el Capitolio, y su gestora Frau

Schrader (los propietarios están de vacaciones en el campo), ese personaje en particular está preocupado al principio por las sesiones de cine de las tres y las seis en punto (las primeras bombas comienzan a caer a las 11:20 a.m.) y sólo después por los cuerpos de los primeros espectadores. Sin embargo, se alcanza su fosa emocional cuando no encuentra nada que hacer y «se siente "inútil"»: no son el peligro y la muerte, sino el bloqueo de la actividad, el fenómeno que interesa aquí a Kluge.

Los movimientos agitados de estos personajes nombrados y presumiblemente reales sirven, no obstante, para marcar las calles que intentan recorrer, las rutas de entrada y salida de la ciudad y la posición de los edificios clave: el instituto para niños sordomudos, por ejemplo, o la torre de la iglesia en la que se han instalado voluntarios civiles para observar e informar de los ataques, que por supuesto exceden cualquier cosa que hubieran esperado, y al mismo tiempo destruir todas las líneas telefónicas y otros canales de comunicación posibles. Ambas situaciones recibirán nueva atención en la segunda parte, en la que el entrevistador de posguerra indaga sobre la posibilidad de que se hubiera mostrado desde la torre una bandera blanca de rendición («¿rendirse a quién?», pregunta el piloto estadounidense; «¿cómo te rindes a un escuadrón de bombarderos?»); mientras un coronel intenta obtener por teléfono información sobre la situación en torno a la casa de sus hermanas fuera de la ciudad (desde Magdeburgo, debido a la destrucción de las líneas, tiene que «hacer conexiones a través de Kroppenstedt, Gröningen, Emersleben, Schwanebeck, y luego volver a Genthin, Oschersleben y más al sur a través de Quedlinburg», sin conseguirlo, aunque los operadores se dan cuenta de que no es una llamada oficial, sino privada). De las dos partes podemos retener (y comparar) el intento inicial de Hen Grämert de rescatar sus doce mil soldaditos de plomo, que representan la campaña de invierno de Napoleón en Rusia, junto con el episodio del «fotógrafo desconocido» (característicamente, se reproducen aquí en la Segunda Parte, junto con mucho material visual, las fotografías supervivientes); así como el episodio de la Segunda

Parte en el que un adolescente logra dominar su lección de piano, pero no persuadir a su maestro para reprogramar su lección para el día siguiente, después de lo cual, tras escapar de la ciudad en llamas, se refugia en un pueblo donde practica sin parar tan enérgicamente que los dueños tienen que pedirle que lo deje.

La Segunda Parte, de hecho, nos permite entrar en el secreto formal (no diré el mensaje o el significado) de esta obra, con su diferenciación de una estrategia desde abajo y una estrategia desde arriba (esta última, evidentemente, describe las técnicas de bombardeo y transmite lo que no sería adecuado denominar, como veremos, el «punto de vista» de los pilotos estadounidenses). Así, Gerda Baethe se ha enterado de que la presión de las explosiones de las bombas puede dañar los pulmones; por lo que trata de hacer que su hijito contenga el aliento durante las explosiones. Mientras tanto, Karl Wilhelm von Schroers, un veterano convaleciente a cargo de los campos de prisioneros de guerra en Halberstadt, visita con impaciencia puntos clave dentro y fuera de la ciudad, dando y recibiendo órdenes, pero sobre todo satisfaciendo su aguda curiosidad científica. Esta característica, como las «estrategias» de Gerda, no debe ser entendida de una manera subjetiva, a pesar de que las dos son vívidas personalidades descritas sucintamente en una o dos páginas. De acuerdo con la neutralidad del texto y con el enfoque genérico de las anécdotas como forma, esos son rasgos externos u objetivos, del tipo que uno registra para otras personas, como cuando observamos que alguien (un nombre propio) «se irrita con facilidad», o que algún otro, también con nombre, es «indeciso».

Pero Schroers tiene más importancia, en la medida en que su «curiosidad científica» constituye algo así como una «aspiración a la totalidad» que en su situación difícilmente puede satisfacer. Es, de hecho, «ein Beutejäger, was starke sinnliche Schrecknisse betrifft» [«un coleccionista de fuertes impresiones sensoriales»] (Chronik II, p. 66).

Von Schroers' Eigenschaft, immer weniger Angst als Neugier zu besitzen, beruht nicht auf Mangel an Vorstellugsvermögen. Er

sieht zwar mit den Augen nur diese Gaststätte, ein Stück Wehrstedter Brücke, nichts von den zerstörten Gleisen, vielleicht noch einiger Häuser, aber er stellt sich die ganze Stadt vor. Nun wußte er noch nicht, daß dies der letzte bewußte Blick auf das intakte Stadtbild war.

Su capacidad de sentir progresivamente más curiosidad que ansiedad no se debe a la falta de imaginación. Con sus ojos sólo ve estas tabernas, una parte del puente de Wherstedter (y nada de los rieles rotos) y quizás algunas casas, pero puede imaginar toda la ciudad. Lo que no sabe [todavía estamos en la noche antes del bombardeo] es que esta será su última visión consciente del paisaje urbano intacto. (Chronik II, p. 68)

Al igual que Frau Schrader, tiene posteriormente momentos de depresión (debido a la ausencia de metas e intenciones que cumplir, o de actividades que pueda llevar a cabo), pero finalmente recupera su energía original y su «curiosidad».

Otra aparición es la del jefe de la brigada de bomberos, que deplora la ignorancia de las autoridades de la ciudad y su prisa por extinguir unos incendios que sólo se podrán controlar en una etapa posterior de su desarrollo químico, y que toma la decisión razonada de permitir que ardan los archivos de la ciudad y el contenido de su museo: «So sehe ich in den Städten quasi als letzter die wetrvollen Besitztümer der Stadt, nehme Abschied, stelle auch mal Schätzwerte fest». [«Fui prácticamente la última persona en esta ciudad en ver sus valiosos recuerdos, en decirles adiós, en estimar el valor de la colección»] (Chronik II, p. 78).

Ahí la microperspectiva, la visión desde abajo, se reduce hasta su punto de fuga. Sin embargo, no se debe imaginar que la visión desde arriba, la de los pilotos y la tripulación, sea más completa o fiable. De hecho, como ya se ha insinuado, no existe una visión desde arriba, en cuanto que no se espera que los pilotos vean, sino que determinan sus movimientos de acuerdo con los mapas y por cálculos matemáticos, por el radar más que por la «vista» (una expresión que aquí significa, en cualquier caso, una estrategia en

lugar de los órganos personales de los participantes [p. 54, n. 12]). Todos los estudios de la guerra aérea y sus técnicas ponen en primer plano la despersonalización de los individuos involucrados y su asimilación a la maquinaria, en primer lugar a su propio avión, y luego al escuadrón en su conjunto. «Hier fliegen nicht Flugzeuge im Sinne des Luftschlacht um England, sondern es fliegt ein Begriffs-System, ein in Blech eingehülltes Ideengebäude». [«Aquí no vuelan aviones individuales, como en la Batalla de Inglaterra, sino más bien todo un sistema conceptual, una construcción intelectual en metal»] (p. 51, n. 8, citando a uno de los participantes en el simposio sobre la guerra aérea también presentado aquí).

Abstracción frente a datos de los sentidos: esos son los dos polos de una dialéctica bélica, incomprensibles en su mutuo aislamiento y que dictan dilemas de representación sólo resolubles mediante la innovación formal, como hemos visto, y no a través de ninguna convención narrativa estable. No se debe imaginar, sin embargo, que podamos regresar a algún estado anterior de totalidad, en el cual, como en Homero, el combate individual cuerpo a cuerpo resumiría de algún modo, al mismo tiempo, la totalidad.

Por otro lado, la contradicción se puede exacerbar aún más, al prolongarse en la guerra contemporánea. Michael Hardt y Antonio Negri han evocado una especie de dialéctica del cuerpo en las guerras estadounidenses más recientes, en las que el cuerpo solitario del terrorista suicida se opone a las bombas inteligentes y los drones sin piloto de una guerra aérea que sólo se visualiza en monitores situados a miles de kilómetros de distancia; se reproduce así una contradicción en la distancia entre el duelo convencional entre ejércitos («misión cumplida») y la resistencia urbana casa por casa de la guerra de guerrillas[18]. ¿No corresponde esa oposición a lo que hemos señalado anteriormente como una distinción entre la acción nombrada (o institucionalizada) y la floreciente y bulliciosa confusión de la escena, de la que hasta ahora no habían surgido categorías actanciales formalizables? Esa categoría también puede estar en

oposición constitutiva con lo que hemos llamado la experiencia existencial de la guerra, a través de la cual un sujeto o conciencia igualmente indefinida encuentra representación. Pero la Escena es, en su realidad más plena, necesariamente colectiva, y es la multiplicidad de lo colectivo lo que marca la diferencia entre los problemas representacionales que hemos indicado aquí. El lenguaje del individuo existencial ya posee una historia elaborada con todo tipo de estereotipos que la representación puede intentar corregir, interrumpir, socavar o desafiar metafísicamente. El del colectivo aún no existe. Grupo, nación, clan, clase, voluntad general, multitud son otros tantos experimentos lingüísticos para designar una totalidad colectiva imposible, una variedad de conciencias tan inimaginable como real. La guerra es una de esas realidades colectivas que exceden la representación tan plenamente como su conceptualización, y que sin embargo tienta y exaspera incesantemente las ambiciones narrativas, tanto convencionales como experimentales.

En cuanto a la cosa en sí, minimizar sus horrores es pasar por insensible o históricamente privilegiado y, en cualquier caso, ingenuo; sin embargo, insistir en su eliminación como la tarea central de la política es ignorar o condonar voluntariamente el registro inmemorial de la opresión en tiempo de paz que es la carga de la historia de clase. Parafraseando a Horkheimer sobre el fascismo, quien no mencione el capitalismo y la lucha de clases no tiene nada que decir sobre la guerra. El concepto de violencia es una ideología, por muy real que sea su existencia. Tampoco debemos subestimar su ambigüedad y en particular su carga potencial de excitación. Creo que fue John Aldridge quien señaló que las poderosas novelas contra la guerra escritas a raíz de la Primera Guerra Mundial para advertir a sus lectores solían tener el efecto opuesto, fascinando a los jóvenes aburridos y frustrados por el tiempo de paz. Por otra parte, el comienzo de una guerra ha sido a menudo una fuente de euforia colectiva, como sucedió en particular con la Primera Guerra Mundial[19].

¿Y qué hay del desgraciado comentario de Hegel de que la guerra es la salud de las naciones? Me gustaría pensar que quiso

decir algo distinto y más profundo que esa experiencia fugaz de la transformación de la nación en una colectividad utópica demasiado efímera. Creo que tenía en mente la destrucción de inmensas cantidades de capital que la guerra trae consigo. En nuestro sistema, la acumulación de capital no destruido, improductivo y en manos de fanáticos adinerados y obsesivos, que son libres de usarlo en la perpetuación de sus propios privilegios, es una carga muy difícil de superar para un pueblo, incluso democrático. Me gustaría pensar que Hegel apuntaba a la demolición de todo eso y la posibilidad de que comenzara de nuevo una sociedad pobre y laboriosa de supervivientes. André Gide pensaba que la convalecencia de la enfermedad es una de las experiencias humanas más preciosas. En ese caso, el significado más plausible de la frase de Hegel no apuntaría a la euforia del comienzo de una guerra, sino a la convalecencia colectiva que se establece con su conclusión.

[1] Véase Kenneth Burke, A Grammar of Motives, Berkeley, University of California Press, 1953.

[2] Véase mi «Reification and Utopia in Mass Culture», en Signatures of the Visible, Nueva York, Routledge, 1990.

[3] Boris Eijenbaum, Лев Толстой: шестидесятые годы, trad. al inglés por Duffield White como [B. Eikhenbaum], Tolstoi in the Sixties, Ann Arbor, Ardis, 1982, pp. 149 y 144.

[4] León Tolstói, Guerra y paz (Libro primero, tercera parte, cap. XVII), Barcelona, El Aleph, 2010 (trad. de Lydia Kúper).

[5] Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus, Múnich, Artemis & Winkler, 1956, p. 17 (Libro I, cap. 4) [ed. cast.: El aventurero Simplicissimus, trad. de Jorge Miracle y Carlos Fortea, Barcelona, Debolsillo, 2008].

[6] Christopher Clark, Iron Kingdom: The Rise and Downfall of Prussia, 1600-1947, Cambridge, Harvard University Press, 2006, pp. 32-34 [ed. cast.: El reino de hierro: auge y caída de Prusia, 1600-1947, trad. de Carlo Caranci, Madrid, La Esfera, 2016].

[7] Alfred Döblin, Wallenstein, Múnich, DTV, 1983, p. 248.

[8] Golo Mann, Wallenstein, Fráncfort, Fischer, 1971, pp. 299-300 [ed. cast.: Wallenstein, trad. de Mateo Grimalt, Barcelona, Grijalbo, 1978].

[9] Alfred Döblin, Wallenstein (Drittes Buch, Der Krieg), Múnich, DTV, 1983, p. 254.

[10] Ibid., pp. 243-244.

[11] Golo Mann, Wallenstein, cit., pp. 287-288 (cap. Das Angebot).

[12] H. J. Ch. von Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus, cit., p. 353 (Libro III, cap. XV).

[13] Ibid., p. 45 (Libro I, cap. III).

[14] Ibid., p. 391 (Libro V, cap. I).

[15] Ibid., p. 582 (Continuatio, cap. XXII).

[16] Véanse W. G. Sebald, On the Natural History of Destruction, Nueva York, Random House, 2003 [ed. cast.: Sobre la historia natural de la destrucción, trad. de Miguel Sáen, Barcelona, Anagrama, 2015], y también Sven Lindqvist, A History of Bombing, Nueva York, New Press, 2003 [ed. cast.: Historia de los bombardeos, trad. de Ana Sofía Pascual, Madrid, Turner, 2002].

[17] Alexander Kluge, Schlachtbeschreibung, Fráncfort, Suhrkamp, 1978, p. 73, y también en Chronik der Gefühle, vol. I, Fráncfort, Suhrkamp, 2004, pp. 509-791. Todos los números de página en el texto se refieren a esta edición.

[18] Michael Hardt y Antonio Negri, Multitude: War and Democracy in the Age of Empire, Nueva York, Penguin, 2004, p. 45 [ed. cast.: Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio, trad. de J. A. Bravo, Madrid, Debate, 2004, pp. 77, 82-84].

[19] Aquí tenemos lo que pensaba Robert Musil sobre la llamada «experiencia de agosto»:

Die, für welche die Nation einfach nicht existiert, machen es sich zu leicht. Dieser Geist, der sich im Namen des Geistes für exterritorial und übernational erklärt, treibt angesichts der auf uns allen lastenden Verachtung und Sklaverei Vogelstraußpolitik;

er steckt den Kopf in den Sand, was nicht hindern kann, daß ihn die uns allen geltenden Schläge dort treffen werden, wo seine Straußfedern sitzen.

Dieser individualistische Separationsgeist übersieht aber noch eines: jenes bekannte Sommererlebnis im Jahre 1914, den sogenannten Aufschwung zur großen Zeit, und ich meine das durchaus nicht nur ironisch. Im Gegenteil, was man anfangs stammelte und später zur Phrase entarten ließ, daß der Krieg ein seltsames, dem religiösen verwandtes Erlebnis gewesen sei, kennzeichnet unzweifelhaft eine Tatsache; Entartung beweist nichts gegen den ursprünglichen Charakter. Es ist zu einer Phrase gemacht worden, in der üblichen Weise eben dadurch, daß man es ein religiöses Erlebnis nannte und ihm damit eine archaistische Maske gab, statt zu fragen, was da eigentlich an einem doch längst entschlafenen Vorstellungs- und Gefühlsbereich so heftig seltsam poche: dennoch läßt sich nicht leugnen, daß die Menschheit zu jener Zeit (und natürlich alle Völker in der gleichen Weise) von etwas Irrationalem, Unvernünftigem, aber Ungeheurem berührt worden ist, das fremd, nicht von der gewohnten Erde, war und deshalb, noch bevor die eigentlichen Kriegsenttäuschungen kamen, einfach weil es sich bei seiner atmosphärisch unbestimmten Natur nicht fassen und halten ließ, schon als eine Halluzination oder ein Gespenst erklärt wurde.

Darin war auch das berauschende Gefühl enthalten, zum erstenmal mit jedem Deutschen etwas gemeinsam zu haben. Man war plötzlich Teilchen geworden, demütig aufgelöst in ein überpersönliches Geschehen, und spürte, von ihr eingeschlossen, die Nation geradezu leibhaft; es war, als ob mystische Ureigenschaften, welche in einem Wort eingeschlossen die Jahrhunderte verschlafen hatten, plötzlich so real erwachten wie die Fabriken und Kontore am Morgen. Man muß schon ein kurzes Gedächtnis oder ein weites Gewissen haben, um über späterer Besinnung das zu vergessen.

Aquellos para quienes la nación simplemente no existe lo tienen demasiado fácil. Esa mentalidad, que se declara extraterritorial y supranacional en nombre del espíritu, practica frente al gravoso menosprecio y esclavitud que pesa sobre todos nosotros la política del avestruz; hunde la cabeza en la arena, lo que no puede evitar los golpes que alcanzan a todos allí donde asoman sus plumas de avestruz.

Pero ese espíritu separador individualista pasa por alto una cosa: aquella famosa experiencia del verano de 1914, el llamado Despertar del Gran Momento, y no lo digo en absoluto de manera irónica. Por el contrario, lo que se tartamudeó al principio, y más tarde degeneró en la frase de que la guerra era una experiencia religiosa extraña, correspondía indudablemente a un hecho; la degeneración no prueba nada en contra del carácter original. Se ha convertido en un cliché de la manera acostumbrada precisamente porque lo llamamos experiencia religiosa y al hacerlo le dimos una máscara arcaica, en lugar de preguntar qué era lo que estaba latiendo tan extraña y violentamente en un ámbito de ideas y sentimientos que habían estado dormidos durante tanto tiempo; pero no se puede negar que en aquel momento la humanidad (y, por supuesto, todos los pueblos de la misma manera) fue alcanzada por algo irracional, disparatado pero inmenso, que era ajeno a la tierra de costumbre y que por ello, antes aún de que llegaran las verdaderas desilusiones de la guerra, ya se había proclamado como una alucinación o un fantasma, simplemente porque no se podía captar y mantener en su naturaleza atmosféricamente indefinida.

También contenía la sensación embriagadora de tener por primera vez algo en común con cada alemán. De repente nos habíamos convertido en partículas, nos habíamos disuelto humildemente en un evento suprapersonal, y al estar cercados por ella se sentía la nación casi corporalmente; era como si las cualidades místicas primordiales que habían dormido a través de los siglos encerradas en una palabra hubieran despertado repentinamente, tan reales como las fábricas y los mostradores

por la mañana. Hay que tener una memoria corta o una conciencia amplia para olvidarlo tras una reflexión posterior.

Robert Musil, «Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit» [1921], trad. al inglés como «“Nation” as Ideal and as Reality», y publicado en Precision and Soul: Essays and Addresses, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 102-103.

III

¿Es todavía posible hoy la novela histórica?

Greifst in ein fremdestes Bereich,
Machst frevelhaft am Ende neue Schulden,
Denkst Helenen so leicht hervorzurufen
Wie das Papiergespenst der Gulden.

[Tocas con la mano unos dominios del todo extraños para ti
y, temerario al fin, contraes nuevas deudas.
Piensas evocar a Helena con igual facilidad
que a ese fantasma de papel moneda.]
J. W. Goethe, Faust, Parte II, Primer Acto, vv. 6195-6199.

Bereits im »Saal des Thrones« hatte Mephisto die künftigen Schatzgräber auf die »Nachbarschaft der Unterwelt« (5017) aufmerksam gemacht. Denn die von der Geschichte zurückgelassenen und vergessenen Schätze warten [...] wie historische Figuren im Hades auf ihre Wiederentdecker, die »Schatzbewußten« (5016). Was die Vergangenheit vergraben und begraben hat, versucht die Gegenwart heraufzuholen, wenngleich nur als das täuschende Bild, das sie sich von jener Vergangenheit macht. Eine archäologische Dimension ist den scheinbar einander so fremden Erscheinungen gemeinsam: dabei ersetzen Beschwörung bzw. >Schatzanweisung< die Ausgrabung, so daß der Realitätsgehalt des durch Magie Beschworenen und des durch Papiergeld Angewiesenen ungewiß schwankt.

[Ya en la escena de la «sala del trono», Mefistófeles había recordado a los futuros buscadores de tesoros la «proximidad del

inframundo»; ya que los tesoros abandonados y olvidados por la Historia esperan (…) a los «conocedores de tesoros» como esperan en el Infierno las figuras históricas a sus redescubridores. Lo que el pasado enterró y escondió, intenta el presente resucitarlo, aunque sólo sea como la imagen engañosa que uno se hace de aquel pasado. Hay, pues, una dimensión arqueológica común en todas estas apariencias supuestamente tan diferentes: la conjura o la «búsqueda del tesoro» reemplaza la excavación, de modo que el contenido de realidad oscila de modo incierto entre lo conjurado mediante la magia y lo que depende del papel moneda.]

Heinz Schlaffer, Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1998, p. 100.

Perry Anderson, en su histórico estudio sobre el género[1], nos recuerda que la novela histórica nunca ha sido tan popular ni tan abundante como en la actualidad, una afirmación que parece contradictoria a la luz del debilitamiento actual de la conciencia histórica y del sentido del pasado, hasta que se entiende esa producción como síntoma y como compensación simbólica.

¿Pero de qué tipo de novela histórica estamos hablando aquí? ¿De las «historias» de la editorial Harlequin, en las que se presenta un cuento romántico contra este o aquel drama de época? ¿De la reconstrucción, al estilo de la Escuela de los Annales, de los hábitos y costumbres peculiares de un segmento seleccionado del pasado? ¿De los intentos de reconstruir fielmente la situación histórica en la que esta o aquella figura histórica «real» tomó determinada decisión fatal? ¿De la «sensación» de un gran evento (Pompeya, la llegada de los conquistadores al Nuevo Mundo) a través de los ojos de un personaje imaginario (probablemente condenado a reproducir los movimientos de este o aquel paradigma subgenérico tan estereotipado al menos como el «cuento romántico» con el que comenzó esta enumeración)? La novela histórica parece condenada a hacer selecciones arbitrarias del gran menú del pasado, dividido en innumerables segmentos o periodos diversos y coloridos, para degustar los muchos sabores

historicistas; siendo todo ello ahora, en plena globalización, de valor aproximadamente igual (o, como diría Ranke, «igualmente cercano a Dios»). En cuanto a los protagonistas, también son ahora más o menos equivalentes: Julio César, Huang Di, Genghis Jan, Stalin, Shaka…: elige según tu gusto o tu estado de ánimo actual, como reflejo del estatus ambiguo y en peligro del sujeto o identidad individual, ya no centrado o unificado y capaz de descomponerse en otras tantas posiciones de sujeto (o incluso de afrontar su propia extinción, como en la famosa «muerte del sujeto» postestructuralista). ¿Cómo confiar en la presencia y estabilidad de cualquiera de las figuras de relieve supuestamente histórico mundial del pasado, cuando hemos perdido las nuestras? En resumen, tenemos que vérnoslas aquí, como con el realismo, con una forma o género imposible que sin embargo, como sugiere Anderson, todavía se practica asiduamente.

Pero esa puede ser una razón excelente para suscitar más sospechas sobre el género en cuestión, que tan a menudo se ha tachado de servir a fines políticos, de los que el nacionalismo sólo es el más obvio. Pero el inventor de la forma moderna en sí misma, del que a menudo se ha creído que sintonizaba con el protagonista de su narración, aquel escocés coleccionista de materiales populares anecdóticos (como otros coleccionaban cuentos de hadas y canciones populares), tenía de hecho una finalidad más compleja, aunque no menos ideológica, en concreto la producción de la «britaneidad» y del nuevo concepto identidad de «Gran Bretaña». En cuanto al mejor novelista estadounidense del siglo pasado, su testimonio de la experiencia de la derrota ha caído bajo una luz más ambigua por la demostración pionera de Peter Novick de que el Sur, tras haber perdido la Guerra Civil, logró luego conquistar la profesión académica de la historia en Estados Unidos[2], abriendo las compuertas de una nostalgia no menos tóxica que la de la celebración británica en los años de posguerra del bien probado sistema de clases o del Raj. ¿Es posible, entonces, que una población socialmente nivelada y plebeyizada encuentre una gratificación fantástica en las imágenes de unas relaciones sociales jerárquicas y de unos anticuados sistemas de privilegio?

Por otra parte, las historias románticas de Harlequin y similares sugieren que tales configuraciones también son propicias para las fantasías libidinales y el cumplimiento de deseos, de modo que la novela histórica se adecua formalmente a las necesidades de género y de clase (por no hablar de las racistas). Un género de ese tipo exige un sistema de prueba ideológica bastante más complejo que el que llevaría instintivamente al lector habitual a celebrar a los héroes y momentos históricos de resistencia heroica, derrota o incluso triunfo de otros pueblos. Hoy día, cuando la retórica de la nación ha sido suplantada en gran medida por la de los pequeños grupos (de cualquier tipo), se nos puede disculpar por preguntarnos qué puede hacer legítimamente por nosotros una forma tan contaminada.

Mientras tanto, la victoria y sus celebraciones triunfalistas han caído en todas partes bajo una sombra de duda, ya que se supone que los vencedores se corrompen siempre de inmediato, convirtiéndose en «el Estado». La convicción de que las revoluciones siempre son confiscadas, si no derrotadas, no inspira un esfuerzo por repensar y revitalizar el concepto de revolución como tal, sino más bien la glamurización del testimonio y la memoria y la fetichización de los llamados «lieux de mémoire». La industria del Holocausto debería ofrecer una legitimación renovada para la novela histórica como forma[3], pero las historias orales y la documentación local, que llenan el mercado, desplazarían a las ficciones si no estuvieran ya paralizadas por el problema formal de narrar lo colectivo.

En el capítulo anterior simplifiqué el «pentágono dramático» de Kenneth Burke reduciéndolo a una oposición entre el acto y los agentes por un lado y la escena por otro, descubriendo así que habíamos acabado reproduciendo simplemente una oposición muy antigua y estigmatizada filosóficamente entre el sujeto y el objeto, que nadie tiene gran interés en perpetuar. Pero esta renuencia tiene menos que ver con la forma de la oposición binaria como tal, que con su omisión de un elemento fundamental en el esquema, un tercer componente perdido en todas esas definiciones y conflictos, que es simplemente la colectividad como tal. Dejemos

que el gran poema de Brecht sobre el cambio dinástico en las sociedades tradicionales evoque su omnipresencia invisible:

> Wenn das Haus eines Großen zusammenbricht
> Werden viele Kleine erschlagen.
> Die das Glück der Mächtigen nicht teilten
> Teilen oft ihr Unglück. Der stürzende Wagen
> Reißt die schwitzenden Zugtiere
> Mit in den Abgrund.
>
> [Cuando se vino abajo la casa de un grande
> muchos pequeños resultaron dañados.
> Los que no comparten la fortuna de los poderosos
> a menudo comparten sus desgracias. El carro que cae
> arrastra consigo al abismo a los bueyes sudorosos][4].

Lo individual y lo colectivo se oponen aquí en las personas del señor y el súbdito, pero cada uno de ellos se opone de modo diferente a la Escena, en el sentido del modo de producción en el que se desarrolla esa lucha de clases (aquí el llamado modo de producción asiático, hoy el del capitalismo). Es tentador caracterizar la novela histórica como la intersección entre la existencia individual y la Historia, el rayo de las guerras y revoluciones que golpean de repente una aldea pacífica o una vida cotidiana urbana. En otro lugar tomé prestada la fórmula heideggeriana que expresa el surgimiento y la retirada simultáneos del Ser para caracterizar textos que, de una forma u otra, y excepcionalmente, «hacen que la Historia aparezca», aunque sea de forma intermitente[5]. Desdichadamente para la teoría literaria, tales textos no tienen por qué ser siempre novelas históricas. De hecho, como veremos más adelante, el principal teórico de la novela histórica (Georg Lukács) se ve llevado por su compromiso con la visión representativa de las tendencias históricas profundas (el futuro de la sociedad que secretamente opera en su presente) a la conclusión implícita de que nuestra

verdadera novela histórica, hoy día, no es en absoluto la novela histórica, sino más bien el realismo como tal.

Por eso, si queremos mantener la novela «histórica», parece que nos veremos forzados a retroceder desde nuestra alternativa sujeto / objeto y a optar, pese a nosotros mismos, entre algunos Acontecimientos históricos fechados y nombrados (la caída de Savonarola, la Expedición Siciliana, la invasión de Rusia por Napoleón) y esa cosa escénica más general que es un periodo histórico, un marco o una cultura (Tenochtitlán, la era de los barcos balleneros, alguna distopía de un futuro lejano, o Nueva York en la década de 1950), todos los cuales solemos visualizar espacialmente, y no temporalmente.

Pero ya que la Historia también tiene una historia, la relación entre esos polos variará considerablemente desde su cuasi invención hacia la época de la Revolución francesa. Antes de ella, la crónica de los reinados de reyes y reinas (que pasaba por historiografía) dejaba poco espacio para la diferencia y el cambio social o cultural, para la historicidad o el historicismo, una forma de conciencia que se puede decir que data de la «Querelle des anciens et des modernes» (1687-1714)[6].

Pero los reyes y las reinas, la historia dinástica, sobrevivieron a las crónicas en la forma de esos protagonistas más nobles que nosotros (como podría decir Northrop Frye, siguiendo a Aristóteles), y, bajo el disfraz de lo que Hegel llamó «individuos histórico mundiales», dominaron la novela histórica al menos hasta que formas más modernas de nacionalismo –los protagonistas alegóricos de la nación y el pueblo– ocuparon su lugar, y las clases más bajas de campesinos y proletarios comenzaron a aparecer esporádicamente.

Aparecieron entonces los grandes líderes (o dictadores) ideológicos modernos, en el momento en que la historiografía comenzó a dudar de sus propios métodos antropomórficos y a proyectar los estudios del pasado al estilo de los Annales, que eliminaron por completo a los actores narrativos. El cuestionamiento de la categoría del Acontecimiento, no obstante, apenas quita razón de ser a la novela histórica, ya que puede

entonces asumir enérgicamente la tarea de desmantelar todas las ilusiones heredadas, empezando por las que tienen que ver con los propios héroes históricos y sus «victorias». Así que tenemos protagonistas en los que ya no creemos, y masas que son en el mejor de los casos imaginarias, y a ese material poco prometedor aportamos nuestra incredulidad sobre las grandes narraciones de acontecimientos decisivos y el genuino cambio o desarrollo histórico. Lo que parece sobrevivir en el mejor de los casos es un cúmulo de nombres y un almacén sinfín de imágenes. ¿Qué tipo de Historia puede esperarse que «haga aparecer» la novela histórica contemporánea?

1.

Lo que se conserva con mayor frecuencia de los ensayos de La novela histórica[7] es la distinción entre el individuo histórico-mundial y el héroe promedio, una oposición formal y estructural derivada del Waverley de Scott (1811), que figura en la mayoría de los estudios como la primera novela histórica moderna y que sirvió sin duda de modelo para la mayoría de las que se escribieron en la primera mitad del siglo XIX, así como de paradigma para la tradición operística más fértil. Paradójicamente, como veremos, las dos mayores novelas históricas del periodo parecen no obedecer ninguna de ellas a esa fórmula; volveremos a ellas más adelante.

Lo que se aprecia con menos frecuencia en el estudio de Lukács es, primero, que lo que subyace a la oposición que propone es la distinción genérica entre el teatro y la novela; y, segundo, que el propio paradigma de Scott se desvanece en su desarrollo, dando paso a Balzac, quien no escribe novelas históricas, sino novelas contemporáneas que son profundamente históricas. Funciona ahí una auténtica Aufhebung hegeliana, y la novela histórica de Scott se convierte en vehículo para una historización de la novela en general, que deja el subgénero especializado llamado «novela histórica» como una especie de callejón evolutivo sin salida para el

resto del siglo (burgués) después de 1848, sólo para resucitar, pero mucho más débilmente, en la era del Frente Popular. Resulta entonces que, a pesar de las apariencias, Lukács no está realmente interesado en absoluto en la novela histórica, sino más bien en la novela como tal, en el realismo y en la novela realista, que cuando llegue a la madurez será profundamente histórica y hará aparecer a la Historia con más eficacia que su anterior vehículo, más especializado.

Todo esto se puede decir de manera diferente atendiendo al modo en que el contenido de un momento histórico determinado permite o limita su forma representativa o, por decirlo de otro modo, sus posibilidades narrativas. La tensión, en el marxismo y otras corrientes del pensamiento social en general, entre la sociología y la historia, o, mejor aún, entre la estructura y el acontecimiento, entre la vida cotidiana y sus continuidades culturales y el cataclismo de un auténtico punto crítico histórico o de un cambio de paradigma: esta tensión, que en la siguiente sección entenderemos como una genuina oposición o alternativa formal, también posibilita los momentos en los que los dos tipos de realidades se superponen, y en los que, por lo tanto, posibilidades complejas o duales están momentáneamente disponibles.

Esa superposición explica la situación privilegiada de Scott en la exposición de Lukács, porque su focalización en un tipo específico de catástrofe histórica le permite escribir una especie de descripción social del pasado, así como seleccionar un evento histórico. Esto involucra su relación con lo que se traduce como sociedad y relaciones sociales «gentiles». El lector actual probablemente apreciará asociaciones religioso sectarias en el uso de esa palabra, que sin embargo no tiene nada que ver con los no judíos y sí mucho con la gens, esa sociedad precapitalista explorada por Lewis H. Morgan en La sociedad primitiva (obra fundamental en el canon marxiano), y representada en ella por los iroqueses. La gens (o «sociedad gentil») es una sociedad basada en clanes que no es feudal ni está organizada de acuerdo con la categoría polémica del «despotismo oriental» o el llamado «modo asiático de producción». Está más cerca de los germanos de Tácito

y es por eso relativamente más democrática y quizá más cercana a los grupos más simples del comunismo primitivo que, procedentes de los cazadores y recolectores preagrícolas, estaban organizados según criterios de género y edad (los ancianos tenían prioridad en las decisiones y en la distribución de bienes). Estas incertidumbres clasificatorias explican el surgimiento de otras categorías relacionadas con los modos de producción dentro de las más habituales (cuatro o cinco desde el comunismo primitivo hasta el socialismo) e incluyen en gran medida a las sociedades nómadas de Deleuze y Guattari[8] y quizá más extensamente teorizadas por Owen Lattimore[9]. La sociedad de clanes es otra de esas rutas de desarrollo, y en el mundo de Sir Walter Scott la encarnaban, obviamente, los montañeses gaélicos, cuyo orden social quedó extinguido por el genocidio que siguió al final del levantamiento de 1745 y la Batalla de Culloden. Scott fue, como veremos, y cualesquiera que fueran sus otras simpatías políticas, el poeta épico del fin de ese modo de producción.

Pero sus relaciones sociales preburguesas o precapitalistas eran entonces las de la épica como tal, y por lo tanto le daban derecho a Scott a una identificación ideológica y literaria que, lejos de ser una deficiencia y un defecto, resulta ser uno de sus puntos fuertes. A ese respecto, por tanto, la investigación tratará menos de diferenciar lo épico de lo novelesco y los mantendrá momentáneamente juntos. «La temática histórica de Scott está relacionada no tanto con su interés por la historia como tal, sino con la manera específica de su temática histórica, con su selección de los periodos y de los estratos sociales en que se plasma la actividad humana correspondiente a la de la epopeya antigua, la inmediata sociabilidad y espontánea publicidad de la vida igualmente características de esa epopeya. Con lo que Walter Scott se convierte en un gran poeta épico de la "época heroica", de la época en y de la que surge la auténtica poesía épica, en el sentido de Vico y Hegel» (p. 35). De hecho, ese análisis está tomado directamente de Hegel (Lukács ya ha comentado antes su planteamiento de la poesía épica); y esa residualidad y supervivencia (tanto en contenido como en forma) será una

indicación crucial para una relectura de Scott de acuerdo con categorías y normas diferentes de los de la novela como sucesora y reemplazo de la épica.

En cierto sentido, pues, Scott confirma nuestra oscura sospecha de que todas las novelas genuinamente históricas deben tener como ocasión un momento revolucionario: un momento de cambio radical, que eleva su contenido fuera de las continuidades plácidas de la mera costumbre y de la pintoresca vida cotidiana de este o aquel momento exótico del pasado. La consecuencia es entonces que todos los grandes novelistas históricos deben albergar de un modo u otro simpatías conservadoras, y tener una profunda ligazón ontológica con las viejas formas de vida que se están viendo destruidas por el nuevo orden, ya sea la nueva hegemonía inglesa sobre los escoceses o la de los normandos sobre los anglosajones, el capitalismo emergente posrevolucionario de la Restauración (sólo de nombre) en el caso de Balzac, los invasores europeos en el de Fenimore Cooper, o todos los industrialismos capitalistas posteriores que destruyen la vida y las tradiciones lugareñas, e incluso las de la pequeña ciudad norteamericana, aparentemente eterna. Los protagonistas de estas últimas revoluciones –el Saccard de Zola o incluso los Snopes de Faulkner– son raramente vistos, desde esta perspectiva, como individuos histórico mundiales en el sentido de Hegel, porque para él ese tipo de figura preparaba consciente o inconscientemente el futuro y personificaba cierto progreso histórico que los novelistas históricos conservadores rechazan. Para ellos, las figuras histórico mundiales son los héroes que fracasan, que sucumben peleando contra la historia, como el Pretendiente en Waverley; y cabe sugerir que dondequiera que una visión de la historia encarna esa lucha entre el pasado y el futuro de una forma que se acerca a la dicotomía radical de la lucha de clases y la auténtica revolución, es probable que el texto y sus personajes cobren una función alegórica.

Aun así, el contenido prototípico de las novelas históricas siempre ha sido la guerra, sobre lo que afirmaremos que en la medida en que su representación es auténticamente histórica en el

sentido de Lukács, siempre será de una forma u otra una figuración de la lucha de clases como tal. Las mayores novelas históricas de ese primer periodo, no obstante –The Heart of Midlothian, de Scott, o I promessi sposi, de Manzoni–, no tienen la guerra como su objeto central de representación; y también ofrecen indicaciones más específicas en cuanto a los usos y la función formal de las figuras histórico mundiales que vengo comentando aquí. En The Heart of Midlothian, por ejemplo, el individuo histórico mundial no aparece hasta la reunión final con el duque de Argyle (uno de los grandes mediadores históricos entre Inglaterra y Escocia en el periodo de la Unión y la invasión de 1715); en Manzoni aparece bajo la forma del arzobispo, cuyas ayudas constituyen en muchos sentidos el clímax de la narración, que se mueve casi literalmente hacia él con el mismo impulso que el viaje de Jeannie al sur para buscar el perdón del Rey para su hermana. Esto confiere a la narración la gran forma espacial y geográfica de la aventura como tal, que une lo episódico y lo lineal enlazando los elementos melodramáticos al movimiento épico. Lukács señala erróneamente, en mi opinión, los límites de la novela de Manzoni, al identificar el dilema histórico de Italia con el de la unificación (Maquiavelo es a menudo interpretado como el activador de ese tema, que es más bien la producción de la nación como tal). Se podría decir lo mismo de The Heart of Midlothian, en la medida en que tiene como eje la unificación de Inglaterra y Escocia, cubierta por las contradicciones gemelas de un sistema de clases tripartito (montañeses, escoceses de las tierras bajas e ingleses) y una lucha religiosa e ideológica tripartita (entre la Iglesia Anglicana, los presbiterianos y los Cameronianos, últimos restos de los calvinistas radicales). Pero darle a la contradicción una forma física y espacial, y ampliar el ámbito de la novela para incluir la geografía, son, obviamente, componentes esenciales de la invención del género, en el que el tiempo se hace espacio y el pasado se torna sensorial y visible.

En ambas obras lo colectivo, y ese acontecimiento aún más raro y más único que es la Revolución, reemplaza al trasfondo relativamente especializado de la guerra a través del contenido

social compartido por cada una de ellas, en concreto las masas populares en sus protestas y manifestaciones agresivas. Estos «levantamientos de las turbas» –los disturbios de Porteus en Scott (una protesta contra un brutal capitán de la Guardia) y los tumultos por el pan en Manzoni– aparecen entonces como figuras del colectivo y de la revolución contra el Estado y contra el viejo orden: figuras transparentes, que la Reina no tarda en interpretar como resistencia a la propia Unión, aunque sus súbditos escoceses (y sin duda el propio Scott) se esfuerzan por minimizar el significado político de esos disturbios organizados por meros agitadores. La novela histórica como género no puede existir sin esta dimensión de la colectividad, que marca el drama de la incorporación de personajes a una totalidad más grande, y sólo puede certificar la presencia de la Historia como tal. Sin esa dimensión colectiva, la Historia, se ve uno tentado a decir, se reduce de nuevo a mera conspiración, la forma que cobraba en las novelas que apuntaban al contenido histórico sin conciencia histórica y que por tanto seguían siendo meramente políticas en un sentido más especializado.

Debemos también insistir en que la figura histórica nombrada, el llamado «individuo histórico mundial», ya existe: «No seguimos su vida paso a paso; sólo vemos los momentos en que cobra importancia» (Otto Ludwig, citado por Lukács, p. 48). Los acontecimientos con los que está asociado ya han sucedido, han quedado fijados, aunque uno desee reinterpretarlos. En ese sentido, la figura histórico mundial es el resultado del conocimiento previo: un nombre familiar en los libros de texto, cuando traspasan varias generaciones las diversas versiones oficiales de la historia nacional e internacional. Por lo tanto, nuestro enfoque debe incluir una especie de curiosidad voyeurista: ¡así es, pues, como aparecían y actuaban! ¡Así es como hablaban a sus subordinados (o sus superiores)! ¡Esas fueron sus reacciones al escuchar las noticias o al afrontar una crisis! Y así sucesivamente: tal conocimiento previo es absolutamente necesario (ya que nos acercamos a los héroes desconocidos de la historia de otros pueblos sólo por analogía), y también es lo que determina la posición que

Lukács les atribuye en el drama. Porque este, a diferencia de la «totalidad de los objetos» central de la epopeya, escenifica los momentos de decisión de esos actores históricos ya familiares, y necesariamente debe hacerlo desde el exterior, si es necesario mediante grandes monólogos y soliloquios. Las angustias de sus decisiones siguen vivas ante nosotros en el escenario, pero los resultados no se pueden cambiar, conocemos los hechos por adelantado por nuestros libros de historia. De ahí la problemática transferencia de tales figuras a la novela, donde el flujo de conciencia y el monólogo interior deberían proporcionar un acercamiento aún más estrecho a unas subjetividades que, sin embargo, deben permanecer para siempre ocultas y misteriosas. Cuando Tolstói nos ofrece una narración de los pensamientos de Napoleón, los resultados siempre deben ser irrisorios (observemos el cuidado que pone en no mostrarnos el flujo de conciencia de Kutúzov). Claramente, entonces, el famoso «héroe promedio», cuya presencia plantea Lukács como mediación necesaria entre la vida cotidiana y los grandes acontecimientos históricos, es precisamente el espectador teatral, que observa a los grandes personajes esporádicamente y desde lejos.

Sin embargo, también debemos entender que esa «regla» de la ficción histórica es parte integrante de todo un ataque lukácsiano a la biografía como forma (señala a André Maurois [p. 312] como ejemplo particularmente atroz de esa nueva decadencia burguesa del siglo XX[10]) y atestigua su convicción de que el análisis subjetivo y la interpretación de los personajes –ficticios o históricos– conduce inevitablemente a lo patológico, del mismo modo que el gusto moderno (burgués) por los acontecimientos tiende a la violencia y la atrocidad (por supuesto, podemos psicologizar al propio Lukács a partir de su hostilidad hacia el psicoanálisis). Dentro de poco sugeriré que esa aversión al psicologismo corre el riesgo de subestimar una función política importante de la novela histórica; pero también podría interpretarse como una reacción a la subjetivización más general que conduce en el periodo moderno a una problematización de la narrativa en sí.

Mientras tanto, tenemos que regresar por un momento a Scott, cuya defensa por Lukács («debemos defender la forma clásica de la narración frente a los prejuicios modernos» [p. 41]) se ve reforzada por esos ataques al interés en estados psicológicos complejos y al gusto por lo violento y lo exótico. Lukács no proporciona nada parecido a un análisis político de la propia situación histórica de Scott; de hecho, en algún momento lo califica como un escritor «inglés», con lo que se supone que este intelectual húngaro que escribe en alemán se refiere únicamenta a la lengua de los textos (si bien habría alguna dificultad en sostener siquiera esto en una discusión sobre de The Heart of Midlothian, por ejemplo). En cualquier caso, es importante hacer hincapié en la capacidad de maniobra que le ofreció a Scott la situación triangular de una oposición entre escoceses de las tierras altas y de las tierras bajas frente al señor supremo inglés: entre ellos, sólo los montañeses constituyen esa «sociedad gentil» al borde del exterminio, y ni siquiera los últimos teóricos de la devolución a Escocia reclaman a Scott para algún tipo de resistencia cultural a la asimilación inglesa[11]. Lo que sí señalan es que su operación literaria –se entienda como se entienda como visión de la historia– es también ideológica, en concreto la construcción de una britaneidad en la que los escoceses de las tierras bajas pueden coexistir con los ingleses formando una sola entidad; y que en esa medida el perdón real al final de The Heart of Midlothian es un gesto tan ideológico como el apretón de manos entre el trabajo y el capital con el que concluye la Metrópolis de Fritz Lang.

Evidentemente, Lukács no es un practicante de la crítica ideológica, pese a las innovaciones teóricas de Historia y conciencia de clase[12]; de hecho, se malinterpreta todo el impulso de su «crítica literaria marxista» si uno no entiende que está tratando de sustituir los juicios literarios soviéticos de la década de 1930 por un formalismo marxista. Aun así, me parece que no acabamos de captar las posibilidades narrativas de Scott (o de Balzac, pongamos por caso) si nos contentamos con las famosas formulaciones de Engels sobre el modo en que el conservador

Balzac se ve no obstante forzado por la historia a escribir contra sí mismo[13].

Quizá el problema de la adhesión de clase se puede abordar de otra manera al observar que el momento de la revolución –el Acontecimiento absoluto, por decirlo así[14]– siempre aparece como una dicotomía absoluta: pase lo que pase después, la «ilusión lírica» es siempre el momento en que todos han de tomar partido, a favor o en contra, y esta simplificación absoluta plantea entonces dilemas únicos para la representación narrativa. Se puede establecer una analogía (y con frecuencia se hace en la práctica, si no en la teoría) con los problemas de representación de la guerra, sobre los que Lukács cita a Balzac con aprobación: «Es imposible para la literatura describir los hechos de la guerra más allá de un determinado volumen» (recomienda a los escritores limitarse a «mostrar a través de pequeños encuentros el espíritu de las dos masas en pugna») (p. 45).

Dejando a un lado la cuestión de si alguna vez ha habido revoluciones verdaderamente triunfantes, podemos sugerir que una dicotomización absoluta, que deja sólo dos adversarios cara a cara, conduce inmediatamente a una especie de tratamiento alegórico inadecuado para la novela como forma y que presenta obstáculos imposibles para cualquier narración genuinamente novelística (porque resulta imposible evitar que uno de los bandos opuestos aparezca en el papel del malvado, una categoría del melodrama, más que del realismo, por no hablar del realismo histórico, y se recordará que las obras históricas más importantes –L'Espoir de Malraux, donde el principio se articula explícitamente, o Die Ästhetik des Widerstands, de Peter Weiss– evitan deliberadamente cualquier atisbo del otro bando, en este caso el fascismo español o el nazismo, respectivamente).

¿Es todavía posible que la palabra «revolución» sea histórica e incluso dialécticamentete ambigua? Lo que llamamos una revolución en el paso del viejo orden, o feudalismo, al capitalismo, ¿no es lo mismo, estructural o sustantivamente, que el paso del capitalismo a un orden revolucionario poscapitalista? ¿Y esto, pese a seguir existiendo elementos urbanos capitalistas (en la Rusia

zarista y en la China prerrevolucionaria) junto con los feudales: campesinos, terratenientes y demás? En otras palabras, usar la misma palabra, revolución, para transiciones históricamente diferentes de un modo de producción a otro significa sugerir una identidad entre ellas que es engañosa, a pesar de la ausencia de palabras diferentes para esas diferentes transiciones (como en las diversas palabras inuit para la nieve o las diversas palabras árabes para la arena)[15]. Esa ambigüedad sugiere algunas dudas en cuanto a si la novela histórica –históricamente una forma narrativa generada por el paso del viejo orden a una sociedad burguesa, así como la representación de esa transición histórica– puede funcionar como una categoría genérica útil para novelas que surgen de (y que representan) un tipo totalmente diferente de convulsión histórica. Eso no quiere decir que las revoluciones hayan dejado de ser posibles, ni que la historia haya llegado a su fin, ni que el capitalismo sea eterno, sino que nuestro uso del término genérico es metafórico o incluso analógico, y exige una mayor prudencia a medida que avanzamos.

En cualquier caso, la novela histórica, condenada a utilizar una materia prima tan específica, exigirá una multiplicidad y diferenciación de puntos de vista, de modo que el Acontecimiento mismo se capte a ambos lados de su momento absoluto, ya sea en la multiplicidad de posiciones de clase que preceden al momento revolucionario, o en la dispersión que sigue a su represión.

Esto aclara las ventajas de la situación triangular de Scott, que se reproduce en la novela en la distancia del «héroe promedio» con respecto a las posiciones inglesa y jacobita. Pero quizá convenga abrir aquí un paréntesis sobre la cuestión de los partidos o facciones en tales situaciones, ya que está claro que los novelistas antipolíticos posteriores, como Flaubert, aprovecharán su multiplicidad como una demostración de la vacuidad de la revolución misma, como en las grandes asambleas de los clubes políticos en L'Éducation sentimentale[16], tan ingeniosamente grotescas como cualquier caricatura de Daumier. Cuando llegamos a esta babel de opiniones políticas, lo que ha sucedido es que la «política», hasta entonces una agitación convulsiva del

Acontecimiento como tal y una erupción de la Historia, se ha especializado como tema, y apunta a los géneros institucionalizados que se ocupan de los dramas y personajes parlamentarios o representativos (como en Trollope). Los debates sobre el Partido Comunista en la literatura moderna (de Malraux a Weiss) son debates dentro del socialismo (generalmente escritos por simpatizantes o antiguos miembros del partido, más que por miembros actuales), por lo que no pueden ser clasificados como novelas sobre la flora y la fauna de una institución específica, y menos aún como representaciones de la revolución como tal.

Pero ahora tenemos que evaluar el papel de Balzac como heredero de Scott y representante arquetípico del novelista histórico, aunque de hecho escribió pocas de esas obras (y hay escasas razones para situar Les Chouans por encima del Quatre-vingt-treize de Hugo, por ejemplo). El argumento dialéctico consistirá en postular una transformación de la novela histórica en novela en general y como tal (y en la confluencia casi simultánea de una novela social inglesa del siglo XVIII sin foco histórico a una forma social e histórica). En Balzac todas las novelas son históricas; o, para decirlo de otro modo, cuando se ha alcanzado un punto en el que el presente puede ser captado como historia, una novela ambientada en cualquiera de los periodos que el autor vivió, desde la Restauración hasta 1848, puede ser calificada como una «novela histórica» en el sentido genérico. La situación tripartita de Scott se reproduce aquí de un modo extrañamente asimétrico, porque, además de los dos bandos en conflicto durante la Revolución (dejando a un lado la figura románticamente ambigua de Napoleón), los aparentes ganadores de la lucha revolucionaria, los aristócratas que vuelven al poder durante la Restauración, son de hecho, a ojos de Balzac, los auténticos perdedores, ya que son políticamente incompetentes y más bien menesterosos –en su mayoría provincianos–, mientras que los beneficiarios de la revolución (los que compraron propiedades de la Iglesia, por ejemplo) permanecen en su lugar. Por eso es por lo que, como a Lukács le gustaba señalar (siguiendo a Engels), el auténtico héroe revolucionario en Balzac –el mártir

del levantamiento de 1832, Michel Chrestien– está a la izquierda y se opone a la monarquía «burguesa» tanto como a los Borbones[17].

Puede valer la pena dedicar un poco más de atención a esta posición única de Balzac en la historia literaria y en la historia de la novela histórica. ¿Por qué deberíamos considerar las novelas de Balzac más profundamente históricas que La Chartreuse de Parme de Stendhal, por ejemplo, epítome de la novela histórica, con sus levantamientos populares, sus intrigas cortesanas, sus déspotas y su trasfondo napoleónico y postnapoleónico? De hecho, ¿no era el propio Stendhal el teórico de la novela política, con su lema «un disparo de pistola en medio de un concierto»?

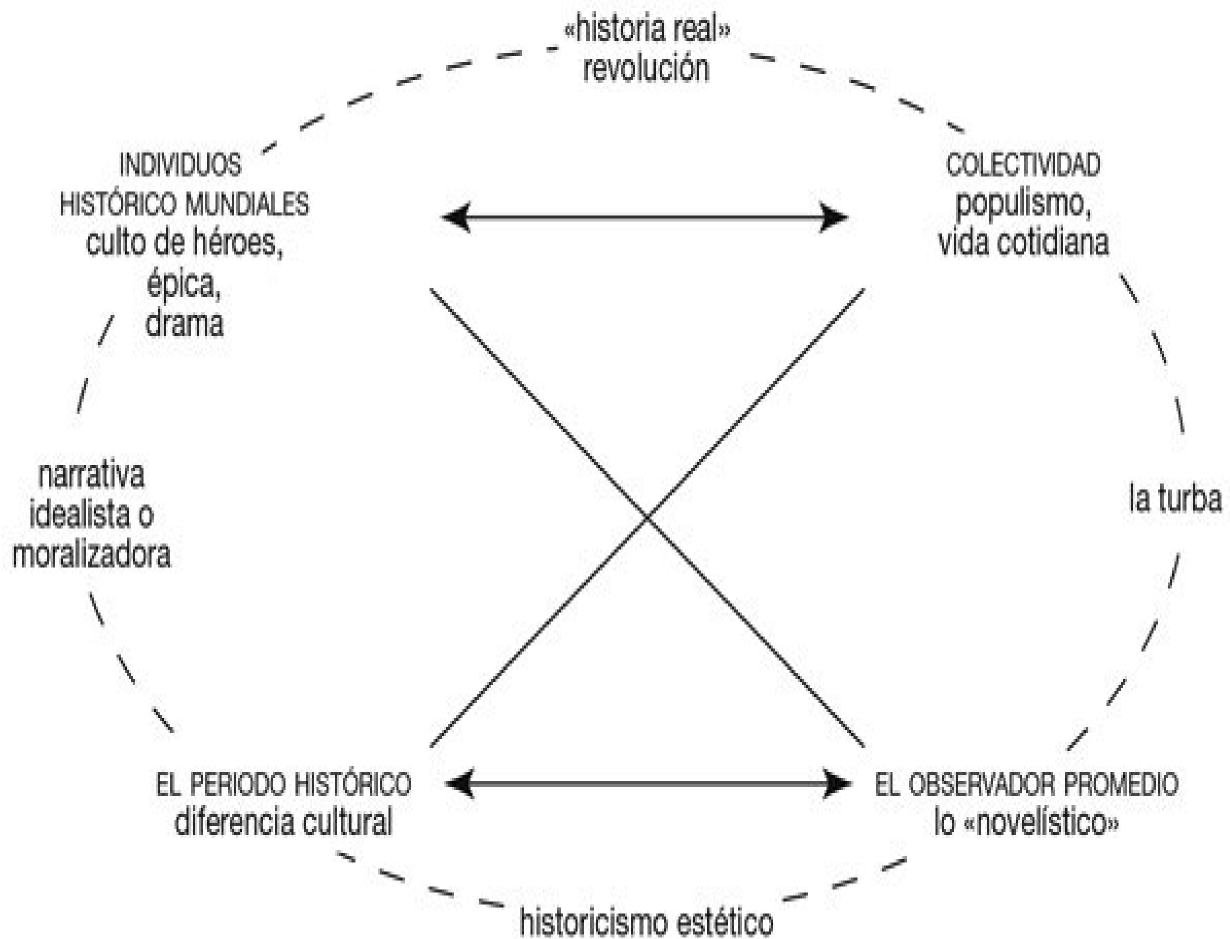
La comparación nos lleva a dos cuestiones, la primera de las cuales tiene que ver con la ausencia obvia de escenas tumultuarias en las obras más características de Balzac, esto es, la ausencia de esa dimensión colectiva que hemos afirmado que es esencial para el género. La segunda es la ausencia del Acontecimiento, aunque sin duda todas las novelas de Balzac documentan las consecuencias de ese Acontecimiento que es la Revolución (y sus secuelas en el mundo napoleónico). Creo que la colectividad figura en Balzac a través del propio París (o su fuerza de gravedad sobre el resto de Francia en las novelas de provincias). París, el centro indispensable de la revolución en la historia francesa, y espacio único alrededor del cual gira toda la vida social francesa (a diferencia de otras capitales o grandes metrópolis europeas, como Londres), representa la totalidad colectiva en formas no disponibles para otros novelistas. Por otra parte, el hecho de que la acción de las novelas de Balzac esté siempre datada –siempre tenemos que vérnoslas con las décadas de 1830 o 1840, con el periodo de Restauración, y no en general, sino en las especificaciones anuales de sus cambios, sus modas, sus sistemas de poder– es lo que las vincula a los grandes «eventos axiales» (expresión de Ricœur), por decirlo así, que constituyen la historia misma en su sentido más específico. Eso es lo que falta en las novelas de Dickens, ya que en la historia moderna de Inglaterra no existe tal acontecimiento axial desde el cual fechar la acción

ficticia (en George Eliot es, sin duda, el momento de la Ley de Reforma el seleccionado como centro histórico y el que le da a su obra su mayor historicidad); y, en cuanto a Galdós, siempre está la revolución de 1868, a la que nos acercamos o desde la que retrocedemos de un modo significativamente más historicista. Tolstói se desvía, como veremos más adelante, de su «evento axial» por el fracaso de la Rebelión Decembrista (que debía haber sido el tema oficial de Guerra y paz). Pero la historia francesa es única en cuanto a su escansión por momentos revolucionarios cruciales (que se prolongarían en el siglo XX mediante el Frente Popular, la Liberación de París, o Mayo de 1968), los cuales confieren una gran historicidad incluso a los años de paz más discretos (la pequeña fábula de Sartre es instructiva: cuenta que cuando estalló la Segunda Guerra Mundial «toda nuestra juventud quedó reificada en un periodo llamado "l'entre-deux-guerres"»).

Con la transformación formal de Balzac, pues, la novela histórica desaparece en su autenticidad anterior: su lugar es ocupado por el «realismo»; pero lo que nos interesa particularmente aquí es que, por la misma razón, también desaparece el individuo histórico mundial: Michel Chrestien, un personaje ficticio, ocupa su lugar; más adelante, pero fuera de escena, Rastignac se convierte en primer ministro, por mucho que su muerte en la epidemia de peste se asemeje a la de Casimir Perier; varias figuras representan a Fouché o Talleyrand, pero Napoleón está ausente de Une ténébreuse affaire, salvo por su decisión fatal, etcétera. La intriga política y la complejidad dialéctica de la historia política revolucionaria y posrevolucionaria de Francia no han desaparecido, pero los grandes actores históricos se han borrado en beneficio del propio periodo, que pasa a primer plano como realidad social, más que como acontecimiento histórico.

Pero evidentemente el género sobrevive, aunque vaciado de su contenido histórico genuino; y podemos seguirlo en sus siguientes etapas tal como las ve Lukács (en la verdadera novela histórica que sobrevive brevemente fuera de Francia en Cooper, Manzoni y Pushkin, así como en el caso especial de Tolstói, sobre el que

volveremos más adelante). Lo que sucede cuando la propia historiografía se teoriza en términos de lucha de clases, primero desde la derecha por sus ideólogos, y luego desde la izquierda liberal por Thierry y novelistas como Merimée, Vigny y Hugo, es que el individuo histórico mundial vuelve a ocupar el centro de la escena y la forma resulta socavada por una oposición dialéctica entre «anécdotas pintorescas» (los hechos empíricos) y «reflexiones moralistas» (los juicios políticos e ideológicos de los autores) (p. 88). «Mérimée quiere derivar de la historia normas generales válidas para todos los tiempos (también para el presente), pero las deriva directamente de la aguda y detallada observación de los hechos empíricos de la historia» (p. 91); lo que significa que tampoco capta «la historia» o sus «lecciones» históricamente, y como consecuencia esos esfuerzos bien intencionados y moralizantes o idealizadores conducen a la decadencia de la literatura posterior a 1848, de la que el Salammbô de Flaubert es la terrible lección objetiva, y en la que el triunfo filosófico e ideológico del empirismo aboca al exotismo decorativo, cuando no a excesos de violencia y atrocidades sin ninguna justificación. Entretanto, lo que una vez fueron los juicios autorales de estas novelas se convierte en el lugar de una subjetividad que, o bien se rinde a lo patológico y excepcional, o a la forma reificada de lo biográfico (o incluso a ambos).



De hecho, ese giro explica la extinción de la novela histórica como forma hasta que lleguemos a la literatura progresista del siglo XX, cuyos ejemplos, desde Romain Rolland y De Coster (p. 263) hasta Feuchtwanger o Heinrich Mann (pp. 290, 316), no despiertan mucha emoción, ni siquiera en Lukács. Pero se recordará que el debate sobre el modernismo arroja su sombra sobre los que se desarrollan en el periodo contemporáneo, del mismo modo que el nacionalismo estalinista arroja la suya. Por eso Lukács no se halla en condiciones de evaluar las posibilidades de algo así como una novela histórica modernista, ni tampoco podía concebir su posible evolución hacia una novela histórica del futuro (al igual que la vimos evolucionar con Balzac hacia una novela histórica del presente) en el estado en que se hallaba la construcción socialista al final de su vida.

Tampoco percibió la forma en que la novela histórica podría funcionar como una intervención en la situación política y no sólo como una representación del pasado. Esto es algo que podemos observar en una de las raras novelizaciones exitosas de una verdadera revolución, en concreto La sombra de la guillotina [A Place of Greater Safety, 1992] de Hilary Mantel, que transgrede todas las advertencias y mandamientos de Lukács para ofrecer una imagen notable de la vida, la psicología y las relaciones personales y sociales de los tres actores principales de la Revolución francesa, a saber, Camille Desmoulins, Danton y Robespierre. Transfiere así lo que es mínimamente permisible en el escenario (Dantons Tod, de Georg Büchner) y psicologiza y presumiblemente moderniza figuras históricas reales, cuyo pensamiento pone a nuestra disposición en forma de relaciones personales, solidaridades, celos, envidias y juicios privados, que bien podrían haberse despolitizado y modernizado como tantas novelas íntimas o piezas teatrales con personajes puramente ficticios. Los grandes «acontecimientos» de la Revolución francesa aparecen aquí ante nosotros en forma de ecos, rumores, informes del exterior, sonidos callejeros, documentos por firmar o decisiones que tomar o eludir: siendo tan rico como es el texto, hay algo en él como de pieza para ser leída, no representada, y una reducción de las dimensiones colectivas de aquella situación revolucionaria única, que incluyó muchos acontecimientos y auténticas multitudes.

Se pueden preferir a esta ficcionalización las proporciones auténticamente novelísticas de la gran historia de Michelet, o incluso diversos comentarios y reinterpretaciones contemporáneos; de hecho, el conocimiento previo requerido aquí no es sólo el de la elaborada cronología de la propia Revolución, retratada, como sugerí, tan sólo en sus efectos y apenas en sí misma y de acuerdo con su propio impulso extraordinario y casi autónomo, sino también el de las diversas interpretaciones, que principalmente se pueden reducir a tomas de partido, ya sea de los monárquicos (el Mirabeau del principio), de los girondinos, del populista genuinamente humanista Danton (mucho más frecuentemente), y

muy de vez en cuando del estirado monstruo Robespierre, cada uno de los cuales representa una solución y un programa político específicos.

La toma de partido, el partidismo, se suele detener ahí, ya que se asume que Termidor responde efectivamente a la pregunta que todas las revoluciones se hacen a sí mismas, es decir, cuándo se considera que han llegado a su final. No sólo tenemos la extraordinaria imagen de Michelet del vacío de la Asamblea cuando Robespierre le hace frente hacia el final de su trabajo de purificación ideológica, sino también su coda, uno de los legados más notables que quepa encontrar en cualquier narración historiográfica (otro bastante diferente, que no cito, se encuentra en la última página de La guerra del fin del mundo de Vargas Llosa; y tendremos que volver más adelante a ese asunto del «fin», si no de la historia, sí al menos de la novela histórica):

Peu de jours après Thermidor, un homme, qui vit encore et qui avait alors dix ans, fut mené par ses parents au théâtre, et à la sortie admira la longue file de voiture brillantes qui, pour une première fois, frappaient ses yeux. Des gens en veste, chapeau bas, disaient aux spectateurs sortants: «Faut-il une voiture, mon maitre?». L'enfant ne comprit pas trop ces termes nouveaux. Il se les fit expliquer, et on lui dit seulement qu'il y avait eu un grand changement par la mort de Robespierre.

Unos días después de Termidor, un hombre que vive todavía y que tenía entonces diez años fue llevado al teatro por sus padres, y al salir después del espectáculo contempló con asombro la larga fila de espléndidos vehículos que esperaban a sus clientes; él nunca había visto antes tal cosa. Los cocheros con el abrigo puesto, sosteniendo en la mano respetuosamente sus sombreros, preguntaban a los asistentes que salían del teatro: «¿Necesita el señor un carruaje?». El niño no podía entender este nuevo idioma, pero al preguntar qué significaba sólo le dijeron que todo había cambiado mucho con la muerte de Robespierre[18].

Lo que logra la novela de Hilary Mantel es una intervención política de un tipo bastante inesperado: se las arregla para convertir a Robespierre en un personaje creíble. Es un logro que transforma nuestras opiniones heredadas sobre le vraisemblable Robespierre, tanto en sus intervenciones políticas como en su propia personalidad. Y también nos transmite de paso sus ideas filosóficas sobre la historia y la revolución, en un diálogo increíble entre Danton y Sade, pero eso tiene aquí poca importancia.

Lo que cuenta es que, de acuerdo con esa distancia escénica dramática y externalizadora que apreciamos en la representación del individuo histórico mundial en nuestros libros de historia, la imagen que teníamos de Robespierre nunca había sido creíble (a diferencia de las figuras de otros «tiranos» como Hitler o Stalin, a quienes entendemos muy bien, principalmente en relación con el temor que inspiraban). Robespierre era, según los casos, indiferente, distante, rígido, puritano, fríamente fanático o ridículo, cómico, un Malvolio al que ni siquiera cabía excusar por su apasionamiento, desmañado, del que se burlaban a sus espaldas, etc., etc. El propio Michelet se permite esta caricatura, a la que sólo Daniel Guérin logró dotar de cierta ironía histórica genuina cuando, tomando como punto final de la Revolución no Termidor, sino a Babeuf, presenta a Robespierre como instrumento involuntario del nuevo orden burgués, arrojado a un lado despectivamente cuando su tarea histórica se ha completado y ya no se necesita su colaboración[19].

Ahora bien, no tendría por qué parecer una hazaña literaria tan extraordinaria rescatar a un personaje tan peculiar del peso satírico de la difamación política y la caricatura de su personalidad y hábitos privados; pero seguramente mucha de la política del pasado y del presente gira precisamente en torno a tales valoraciones antropomórficas: lo político es lo personal, y la identificación de la violencia con la Ley se vuelve aún más intolerable cuando se encarna en una figura tan grotesca. Humanizar a Robespierre, pues, mostrar los momentos en que es un amigo e incluso un amante, convertir la vulnerabilidad frente a la adulación en una debilidad excusable, mostrar su angustiada

vacilación al enviar a su compañero de infancia Desmoulins al cadalso (de hecho, es a través de una extraña nueva caricatura de Camille como se logra gran parte de esa caracterización); todo eso hace posible una vez más reconsiderar la estrategia política más general de Robespierre con otros criterios que los tradicionales humanistas, que llevan a contrastar desfavorablemente sus ideales «fanáticos» con las debilidades «demasiado humanas» de Danton (cuyas vacilaciones políticas personales también salen a la luz en lo que permite una reinterpretación de su propio papel)[20].

Todo esto implica una distancia de las relaciones y personalidades humanas diferente de las antiguas simpatías humanistas; sin embargo, el cambio en la psicología y la evaluación sería inconsecuente –o sería más interesante en el contexto de la propia obra literaria de Mantel, más que en la historiografía de la Revolución–, si no fuera por el hecho de que, con esta intervención en la representación de Robespierre, su programa político puede ahora tomarse nuevamente en serio. Sus consignas tenían poco que ver con la economía en un capitalismo preindustrial, pero su diagnóstico social y político de la corrupción seguramente no está exento de importancia hoy, cuando el centro y los márgenes del capitalismo tardío se basan por igual en su omnipresente lubricación de negocios grandes y pequeños, y donde la tolerancia universal ante la corrupción nos dice más sobre lo que es apolítico en nuestras sociedades que cualquier cúmulo de encuestas de opinión orientadas a los partidos. En la ausencia actual de cualquier política genuinamente socialista, la Política de la Virtud de Robespierre bien puede tener algo activo y constructivo que ofrecernos; en cualquier caso, haberlo hecho de nuevo narrativamente concebible es una genuina intervención política, y Mantel nos ha dado la posibilidad de repensar los usos de la novela histórica de un modo distinto al de las hagiografías o el martirologio.

2.

Pero todavía no hemos comentado la obra que para la mayoría de los lectores constituye la cumbre de lo que la novela histórica puede lograr; ni hemos examinado la forma única en que Tolstói hereda el y se enfrenta al problema formal del «individuo histórico mundial» en sus construcciones históricas. Porque Tolstói no sólo incluye esas figuras de una manera mucho más directa que la distante recomendada por Lukács (aunque hay aquí y allá personajes mediadores como el príncipe Andréi, cuya vida y psicología personal son sin embargo mucho más vívidas y pronunciadas que las de Waverley o las de cualquier otro personaje de Scott). Aquí la oposición entre Napoleón y Kutúzov tiene un peso simbólico que dispensa a Tolstói de cualquier arreglo de cuentas más riguroso con occidentalizadores o eslavófilos en su propio entorno intelectual inmediato (y que, de hecho, sería complicado, porque no se identificaba por completo con ninguna de esas dos posiciones –recordemos el juicio de Lenin según el cual se convirtió en una especie de ideólogo del campesinado y de su visión del mundo[21]–, aunque eso resulte quizá más tangible en Anna Karénina y en algunos otros relatos que en Guerra y paz). Por otra parte, su opinión sobre esas figuras, por aberrante que sea, no carece de interés; Perry Anderson ha objetado enérgicamente la transformación del viejo reaccionario Kutúzov en un héroe de la cultura[22], y cualquier admirador de Napoleón seguramente tendría algo que decir sobre la caricatura de Tolstói. Ninguna de estas reinterpretaciones, en cualquier caso, conlleva el peso y el valor político que hemos atribuido a la novela de Mantel.

El crítico más perspicaz de Tolstói ya arroja dudas sobre la valoración habitual de Guerra y paz como la más sublime de todas las novelas históricas, insistiendo no sólo en la anacronía de la mayoría de los materiales sociales de la novela (que reproduce las propias experiencias de Tolstói en las décadas de 1840 y 1850), sino también en las discontinuidades genéricas dentro de la obra, combinación de la novela doméstica o familiar con la narración bélica[23]. Boris Eijenbaum agrega, significativamente, que en la versión final se añade a la mezcla un tercer «género», la «filosofía

de la historia». Esta última, presente aquí y allá, pero elaborada como un tratado independiente en el Segundo Epílogo, es la parte menos popular del libro para la mayoría de los lectores, y para los especialistas una prueba de la naturaleza no filosófica de la mente de Tolstói, cuando se enzarza con problemas abstractos como el determinismo y el libre albedrío o la necesidad histórica.

Aun así, propongo entender esas reflexiones como el intento de resolver un problema propiamente narratológico y como un complemento lógico a los problemas únicos de forma planteados por la novela histórica como tal. Desde el principio hemos decidido, de hecho, unir las dos características propias de la novela histórica: la presencia de individuos «histórico mundiales», esto es, históricamente «reales», y la presencia concomitante, aunque en la sombra, de la colectividad –nación, pueblo o multitud– cuya «historia» trata. Pero hemos vinculado esas dos características (que pueden omitirse de las definiciones de la novela como tal y sus variados subgéneros) como opuestos, cuya tensión constituye la especificidad de esa forma y de cuya resolución depende el valor literario y el carácter distintivo de la obra en cuestión. Así pues, pasaremos ahora a esta segunda característica de la novela histórica –el problema de la representación de la colectividad–; y es en ese contexto en el que el Segundo Epílogo de Tolstói adquiere su importancia narratológica. Contrariamente a la opinión establecida, pues, argumentaremos que la relación entre los dos grandes líderes –Napoleón y Kutúzov– y sus respectivas colectividades no es en absoluto alegórica, ni se identifica con su «pueblo» o su «cultura» (cómo llamar a ese trasfondo colectivo es en gran medida el problema que queremos plantear aquí, y volveremos sobre ello); de hecho, leído detenidamente, queda claro que Tolstói se esfuerza por excluir esa identificación en ambos casos.

La forma en que se logra esta exclusión en el lado francés es bastante obvia en episodios como el siguiente, en el que Napoleón recibe a un emisario ruso:

Fijó sus grandes ojos en el rostro de Bálashov y en seguida desvió la mirada. Era evidente que la persona del general ruso no le interesaba y que sólo le preocupaba lo que ocurría en su propio interior. Cuanto ocurría fuera de su persona no tenía para él importancia, puesto que en el mundo, pensaba él, todo dependía de su voluntad[24].

Que esto es algo más que mera caricatura (aun cuando por supuesto también lo es) quedará más claro si recordamos esa contradicción entre espontaneidad y poder que Tolstói compartía con Stendhal y que se convirtió en fundamento ideológico y moral de su crítica de una mondanité artificial, así como de su atracción casi ontológica por el campesinado. Que el episodio podría también entenderse como un comentario más general sobre el carácter francés u occidental (y sobre la naturaleza de su colectividad revolucionaria) tampoco debe excluirse, y en última instancia constituirá el obstáculo filosófico del Segundo Epílogo: sin embargo, la egolatría del emperador parecería impedir cualquier identificación fácil entre Napoleón como individuo y cualquier colectividad que él pudiera suponer que «representaba».

Parece más difícil argumentar tal disyunción en el caso de Kutúzov, tan a menudo considerado como auténtico epítome de la astucia del campesino ruso y de su obstinación y suspicacia esencial («Era notorio que Kutúzov despreciaba la inteligencia, el saber y hasta el sentimiento patriótico expresado por Denísov, pero no los despreciaba con la inteligencia, ni el saber, ni con el sentimiento –ya que ni siquiera intentaba expresarlos–, sino por un motivo distinto» [Libro tercero, Segunda parte, cap. XV]). Pero para determinar cuál es ese «otro motivo» debemos abandonar a Kutúzov por un momento y pasar al Segundo Epílogo.

El lenguaje del Segundo Epílogo –y el código filosófico en el que se encierra el pensamiento de Tolstói– es el de la libertad y el determinismo (o necesidad). El problema que plantea, sin embargo –el dilema que trata de resolver–, es el problema político de la representación tal como aparece, de manera más dramática, en El contrato social de Rousseau; y habrá quedado claro, espero, que

tomo el término «representación» en todos sus sentidos y entiendo ese problema tanto narratológicamente como políticamente. Para Rousseau, con otras palabras, el problema del Uno y los Muchos es la posibilidad del surgimiento de una sola Voluntad General a partir de la multitud de opiniones y facciones, ideologías y posiciones que constituyen un pueblo o una nación. En nuestro contexto literario, sin embargo, el problema es el de la representación de una colectividad mediante personajes individuales; y la incomodidad con el obvio recurso a la representación alegórica no deja de estar relacionada con la renuencia de Rousseau a resolverlo mediante mayorías y pluralidades matemáticas: no es que tema por las minorías y su destino en un sistema electoral, pero percibe la ausencia de un concepto disponible para una multiplicidad de individuos; no hay para él ningún género adecuado, del que el individuo pudiera ser una especie, y por lo tanto la propia «Voluntad General» es en sí misma el nombre de una ausencia, de un concepto imposible.

En la versión de Tolstói existe un claro sesgo en contra de la noción de libertad individual, como una ilusión que de algún modo debe ser erradicada: «La conciencia expresa la esencia de la libertad» (Segundo Epílogo, cap. X), y la libertad individual nunca puede ser refutada… al menos en el presente consciente del individuo. Pero ahí también se trata de una cuestión de conocimiento y de un límite infinito, porque «cuanto más retroceda en mi recuerdo, o, lo que es lo mismo, cuanto más retrase mis opiniones sobre las consecuencias de mi acto, tanto más inseguras serán mis opiniones acerca de su libertad» (Segundo Epílogo, cap. IX).

La erradicación de esa ilusión eliminaría a la vez, por supuesto, al «individuo histórico mundial», que ya no tendría ninguna autoridad sobre el curso del mundo; pero también tiende a disolver al personaje individual, cuyas decisiones (que, según Lukács, se representaban mejor en el drama) llegan a parecer cada vez menos creíbles y más sintomáticas, al modo del modernismo o del psicoanálisis freudiano. Entretanto, en la historiografía, el desvanecimiento de las grandes figuras históricas da lugar al

anonimato de los colectivos culturales promovido, por ejemplo, por la Escuela de los Annales, y los propios acontecimientos históricos comienzan a esfumarse y a desaparecer. En tales circunstancias parecería difícil proyectar una novela histórica, excepto bajo la forma de una pura descripción antropológica.

Pero Tolstói aún se aferra a su Acontecimiento y lo afronta obstinadamente con su insistencia en las causas y la causalidad. Bien puede ser que la libertad individual ya no nos preocupe: «En la historia, lo conocido recibe el nombre de ley de la necesidad, y lo desconocido, el de libertad. La libertad, para la historia, no es más que el resto desconocido de lo que sabemos sobre las leyes de la vida humana» (Segundo Epílogo, cap. X).

Pero «¿Qué es el poder? ¿Qué fuerza origina el movimiento de los pueblos?» (Segundo Epílogo, cap. VII). No es una pregunta abstracta, sino que tiene que ver con la estrategia de Kutúzov en 1812, cuando el zar y su Estado Mayor (en su mayoría alemanes, se podría añadir) le ordenan quedarse y defender Moscú contra el ejército francés que se acerca. En cambio, Kutúzov se retira, abandona la ciudad y la deja arder, con lo que a los franceses no les queda nada más que un caparazón vacío como toda victoria. Esa victoria hueca significa entonces la derrota de Napoleón, que habría vencido en cualquier batalla frontal. ¿Pero confirma dicha estrategia aparentemente suicida la grandeza de Kutúzov como individuo histórico mundial? Volvamos a las impresiones del príncipe Andréi:

Sin poder explicarse cómo y por qué, el príncipe Andréi regresó a su regimiento, después de la entrevista con Kutúzov, tranquilo sobre la situación general y sobre las personas en quienes había confiado. Cuantos menos rasgos personales observaba en aquel anciano, quien conservaba el hábito de la pasión y en lugar de la inteligencia (que une hechos y deduce consecuencias) poseía la capacidad de contemplar tranquilamente la sucesión de fenómenos, tanto más tranquilo estaba con respecto a los acontecimientos futuros. «No tendrá nada suyo. No inventará nada nuevo, ni emprenderá nada –pensaba el príncipe Andréi–,

pero escuchará todo, lo recordará todo, lo pondrá todo en el puesto que le corresponda. No impedirá nada que sea útil ni permitirá nada dañoso. Comprende que hay algo más fuerte e importante que su voluntad: el inevitable curso de los acontecimientos; y sabe verlo, advertir su importancia y, considerando esa importancia, sabe abstenerse de intervenir en esos acontecimientos, prescindir de su propia voluntad, orientada en otra dirección». (Libro tercero, Segunda parte, cap. XVI)

Es hora de resolver ese acertijo: ese «algo más fuerte y más importante que su propia voluntad», distinto de «la inteligencia [o] el saber», es simplemente la «voluntad» del pueblo. Los rusos saben que Moscú está condenada y que no pueden resistir a Napoleón; y también saben que no quieren dejar en su poder la ciudad. La conclusión, entonces –trazada por la Voluntad General–, es destruirla en el momento de abandonarla. Esta voluntad colectiva inconsciente es la causa de la Historia. Tolstói llama a la «causa» de un acontecimiento como 1812 «una fuerza igual al movimiento visible» (Segundo Epílogo, cap. III): como era de esperar, esa fuerza se identificará aquí con el pueblo («El poder es la suma de voluntades de las masas, transferida, por acuerdo expreso o tácito, a los gobernantes elegidos por las mismas masas» [Segundo Epílogo, cap. IV]).

Pero esa conclusión filosófica no resuelve la nuestra, de carácter literario: ¿cuál es la transferencia en cuestión, y cómo se debe representar? La «grandeza» de Kutúzov está, de hecho, implícita en las reflexiones del príncipe Andréi: consiste en dejar que la historia suceda, en renunciar a la propia voluntad, al propio yo, a las propias evaluaciones personales, y confiar esas decisiones a la historia misma. Esto es, sin duda, a cierto nivel, una abnegación casi religiosa de uno mismo, que quizá puede relacionarse finalmente con el misticismo de Tolstói al nivel de su ética y «creencias» personales. Al nivel que nos interesa aquí, esa posición deja intacta la historia, con todos sus eventos catastróficos, despojándola simplemente de sus agentes y decisores. Tal como yo lo entiendo, esa es una posición

narratológica, y su aparente «determinismo», que subraya la necesidad en el núcleo de su concepción de la historia, es de hecho una especie de ley actancial: «Vemos cómo aparece una ley que dice: los hombres se unen siempre para realizar acciones conjuntas, y cuanto más directa es su participación en ellas, tanto menor es su posibilidad de mandar y, de ahí, su mayor número; y cuanto más ordenan, menor es su participación en la obra y menor su número. Así se asciende desde la base hasta el vértice, hasta el hombre colocado en el punto más alto, quien menos directamente participa en la acción y más orienta su actividad a dar órdenes» (Segundo Epílogo, cap. VI).

Se trata, de hecho, de una posición que deja un gran margen de maniobra a los personajes. La «sabiduría» de Kutúzov consiste en conocer su impotencia. Pero también hay versiones cómicas de ese conocimiento, como atestigua el liderazgo de Bagration durante la Batalla de Ulm, del que ya hemos citado una muestra en el capítulo anterior:

Bagration llamó a Tushin, quien, con movimiento tímido y torpe, se acercó al general y saludó no como saludan los militares, sino como bendicen los sacerdotes, llevándose tres dedos a la visera. Aunque los cañones estaban destinados a disparar sobre la vaguada, Tushin cubría de bombas incendiarias la aldea de Schoengraben, de donde salían los franceses en grandes grupos.

Nadie había ordenado a Tushin hacia dónde y con qué proyectiles debía tirar, pero él, después de consultarlo con el sargento mayor Zajárchenko, al que tenía en gran estima, decidió que sería conveniente incendiar la aldea. «Está bien», dijo Bagration en respuesta al informe que le hiciera el oficial; y, como calculando alguna cosa, se puso a examinar todo el campo de batalla que se presentaba delante. Los franceses se acercaban cada vez más por el ala derecha. Al pie del altozano se hallaba el regimiento de Kiev; en la vaguada se oían nutridas descargas de fusilería; y mucho más a la derecha, lejos de donde estaban los dragones, un oficial del séquito indicó al príncipe una columna francesa que rebasaba el flanco ruso. A la izquierda el horizonte

estaba limitado por un bosque bastante próximo. El príncipe Bagration dio órdenes a dos batallones del centro para que fueran a reforzar el flanco derecho. El oficial del séquito se atrevió a objetar que al marcharse los dos batallones las baterías quedarían al descubierto. El príncipe Bagration se volvió y se lo quedó mirando en silencio con sus ojos inexpresivos. Al príncipe Andréi le parecía justa e indiscutible la observación del oficial. Pero en aquel instante llegó el ayudante del jefe del regimiento, apostado en la vaguada, con la noticia de que enormes masas de tropas francesas avanzaban por la parte baja y que el regimiento, en desorden, se replegaba hacia los granaderos de Kiev. El príncipe Bagration inclinó la cabeza en señal de aprobación y asentimiento. Se dirigió al paso hacia la derecha y envió a los dragones a un ayudante de campo con la orden de atacar a los franceses. Pero el ayudante de campo volvió media hora después con el anuncio de que el comandante del regimiento de dragones se había retirado más allá del barranco, porque el intenso cañoneo dirigido contra ellos le hacía perder muchos hombres inútilmente, por lo cual había ordenado a los tiradores que desmontaran y se internaran en el bosque.

—Está bien –dijo Bagration.

Mientras se alejaba de la batería, hacia la izquierda se oyeron también disparos en el bosque y, como la distancia hasta el flanco izquierdo era demasiado grande para llegar a tiempo, el príncipe Bagration envió a Zherkov con el encargo de decir al general que lo mandaba (el mismo que en Braunau presentó el regimiento a Kutúzov) que se retirara lo más pronto posible detrás del barranco, ya que el ala derecha no podría, probablemente, retener al enemigo durante mucho tiempo. Tushin y el batallón que cubría su batería quedaban olvidados. El príncipe Andréi escuchaba con atención las conversaciones del príncipe Bagration con los jefes y las órdenes que daba. Quedó muy sorprendido de que el príncipe no diese en realidad ninguna orden y de que solamente intentase hacer creer que todo cuanto sucedía por la fuerza de las circunstancias, por azar o por la iniciativa de los jefes subordinados a él, no sucedía por orden suya, pero era al menos

conforme con sus propias intenciones. Gracias al tacto que mostraba el príncipe Bagration, Bolkonski se dio cuenta de que, a pesar de la fatalidad de los hechos y de su independencia con respecto a la voluntad del jefe, su presencia lograba grandes resultados. Los oficiales superiores que se acercaban a Bagration con los rostros alterados volvían más serenos; soldados y oficiales lo saludaban con alegría; en su presencia cobraban ánimo y, al parecer, presumían ante él de su valentía. (Libro primero, Tercera parte, cap. XVII)

Me he detenido en las teorías de la historia de Tolstói con cierto detalle para demostrar que la posición única de Guerra y paz en la historia de la novela histórica depende formalmente de esta peculiar «solución» en la que personajes nombrados pueden representar a las masas que hay tras ellos de una manera no alegórica, y en la que la narración puede «incluir» la historia sin abandonar por completo a los protagonistas, sin los cuales corre el riesgo de hundirse en una crónica de los hechos o un relato etnológico de costumbres y mentalidades. Debe agregarse que la relación personal con el campesinado de Tolstói, a quien Lenin veía como una especie de portavoz de sus intereses, cae exactamente en ese patrón de aceptación pasiva y dependencia de una fuerza mayor que el individuo: su relato Metel [La tormenta de nieve] nos muestra paradigmáticamente a un terrateniente occidentalizado que intenta reformar a sus campesinos y enseñarles métodos agrícolas nuevos y eficientes (un drama central para la Ilustración del siglo XVIII en Occidente), hasta que, frustrado y agotado, cede y se adapta a su ignorante comportamiento inmemorial en relación con la tierra (y con el Ser).

Debemos ahora preguntarnos, como conclusión de esta sección, qué tipo de novela histórica puede ser posible si la visión de la realidad de Tolstói prevalece y los protagonistas históricos individuales desaparecen por completo. La respuesta es, paradójicamente, que todavía subsiste una posibilidad narrativa que conserva poder ideológico y literario, y es la de las multitudes

turbulentas, tal como las vislumbra por primera vez la literatura en la retórica contrarrevolucionaria de un Edmund Burke[25]: la revolución vista como un linchamiento, visión que retiene la literatura burguesa, ya sea en el modo científico de la apropiación de Le Bon por Freud en Massenpsychologie und Ich-Analyse [Psicología de las masas y análisis del yo] (1921), o en la visión mucho más progresiva del Germinal de Zola. Esta sinécdoque, en la que la escaramuza reemplaza a la batalla, como recomendaba Balzac, es un asalto mucho más directo y enérgico del problema imposible de la representación colectiva que cualquier material producido por la izquierda, el cual se reduce a manifestaciones y marchas, y cuyos dilemas son vívidamente mostrados por el hecho de que en el rodaje por Eisenstein de Октябрь [Octubre, 1928] participaron más actores y extras que personas reales en la insurrección bolchevique.

Hay, sin duda, un precio que pagar por cualquier solución narrativa para los problemas abordados en El contrato social; y es el espíritu onírico en el que la Historia colectiva y la acción hacen su aparición por un breve momento. Creo que el concepto de lo asombroso es apropiado para ese estado fantasmagórico, en el que el ser individual se eleva brevemente a otro nivel ontológico: esa Aufhebung que pensadores burgueses y reaccionarios vieron como una disolución de la individualidad y una pérdida del yo en la multitud. Para los estadounidenses, la historia se cuenta de la manera más efectiva en una de las visiones históricas más afortunadas de Hawthorne, «My Kinsman Major Molineux», en la que un joven de campo vaga en medio de un acontecimiento revolucionario, buscando a su pariente conservador en lo que es difícil distinguir de un carnaval[26]. Pero podemos quedarnos con los clásicos de Lukács citando un clímax temprano en la novela más fina de Walter Scott, en la que la muchedumbre se apodera de Edimburgo y hace justicia a un tiránico agente del orden, instando al servicio a un joven clérigo que por el momento figura como el héroe y observador promedio de Lukács:

«I would it were a dream I could awaken from», said Butler to himself; but, having no means to oppose the violence with which he was threatened, he was compelled to turn round and march in front of the rioters, two men partly supporting and partly holding him.

While this was going on, Butler could not, even if he had been willing, avoid making remarks on the individuals who seemed to lead this singular mob. The torch-light, while it fell on their forms and left him in the shade, gave him an opportunity to do so without their observing him. Several of those who appeared most active were dressed in sailors' jackets, trowsers, and sea-caps; others in large loose-bodied great-coats, and slouched hats; and there were several, who, judging from their dress, should have been called women, whose rough deep voices, uncommon size, and masculine deportment and mode of walking, forbade their being so interpreted. They moved as if by some well-concerted plan of arrangement. They had signals by which they knew, and nick-names by which they distinguished each other. Butler remarked, that the name of Wildfire was used among them, to which one stout Amazon seemed to reply.

«Ojalá fuese un sueño del que pudiera despertar», se dijo Butler; pero, al no tener medios para oponerse a la violencia con que era amenazado, se vio obligado a dar media vuelta y ponerse al frente de los alborotadores, mientras dos hombres en parte lo sostenían y en parte lo sujetaban.

Mientras esto sucedía, Butler no podía, incluso si hubiera estado dispuesto, dejar de observar a las personas que parecían liderar esta turba singular. La luz de la antorcha, mientras caía sobre sus formas y lo dejaba a él en la sombra, le daba una oportunidad de hacerlo sin que lo observaran. Varios de los que parecían más activos iban vestidos con chaquetas de marineros, pantalones cortos y gorras de mar; otros con grandes abrigos de cuerpo suelto y sombreros caídos; y había varios que, aunque a juzgar por su vestimenta se podría haber pensado que fueran mujeres, sus ásperas voces profundas, su tamaño poco común, sus

maneras y su modo de andar masculino, prohibían esa interpretación. Se movían como si obedecieran a un plan concertado de antemano. Tenían señales por las que se reconocían y apodos por los que se distinguían entre sí. Butler observó que entre ellos se usaba el nombre de Wildfire, al que una robusta amazona pareció responder[27].

El travestismo es, con seguridad, una de las principales características del carnaval, ya sea desde el punto de vista bajtiniano o desde cualquier otro, que expresa el «mundo al revés» de ese momento, imagen aquí y en el propio Bajtín del Acontecimiento revolucionario como tal (Le Carnaval de Romans, de Le Roy Ladurie, ofrece una narración sorprendente del mismo momento visto desde la antropología). En cualquier caso, las autoridades de Londres no se hacían ilusiones sobre la importancia hermenéutica de ese momento de desorden en Escocia; y, en cuanto a Bajtín, he sugerido que su teoría se ve debilitada por su inserción en la temporalidad acíclica que la domestica y «antropologiza». Él mismo pretendía claramente que su explicación de un momento renacentista de incontinencia y liberación representara la cultura revolucionaria de la década soviética de 1920, comprimida entre el viejo régimen zarista (en su exposición, la Edad Media) y el nuevo orden represivo del estalinismo (entendido como Contrarreforma). La de Bajtín es, de hecho, otra novela histórica[28]; y el carnaval onírico que celebra es la última representación posible del Acontecimiento de una multitud sin agentes nombrados.

3.

La siguiente posibilidad lógica y formal será la de los nombres sin eventos, y de hecho creo que esta reducción de los individuos histórico mundiales a poco más que sus nombres es lo que caracteriza una de las dos formas más notables de la novela

histórica actual. Los nombres son los restos del «conocimiento previo» histórico, los detritus de los libros de texto, los nombres del Intelecto General estancados en el inconsciente colectivo y que intentan reconectarse orgánicamente como amebas en internet. Como veremos, dichos nombres históricos, hinchados de biografía, tienden a una autonomía propia a medida que la historia de la que formaban parte se vuelve esponjosa. Pero es el modo de esa autonomización lo que resulta curioso e incluso paradójico.

Porque se puede decir que comienza precisamente en ese proceso de reexamen crítico, de intervención histórica en los estereotipos del pasado, de nueva revisión historiográfica, que hemos visto funcionando de forma discreta en el Robespierre de Mantel. Hoy en día no es tanto una creencia ideológica en el pasado como narraciones múltiples –en tantas versiones como formas diferentes hay de «contar la historia»–, o bien la pura acumulación de todas esas versiones en lo que se ha llegado a llamar complacientemente el Archivo («siguiendo a Foucault»). Es la propia multiplicidad lo que garantiza que ninguna de esas narraciones pueda o deba tomarse al pie de la letra, lo cual supone un duro golpe para el historiador serio. Pero incluso en un periodo menos saturado había varias formas en que el nombre podía sobrevivir al hecho e incluso a su narración.

La más tradicional era, por supuesto, el culto del héroe o modo hagiográfico, vigorosa y anacrónicamente defendido por Carlyle y que sigue recibiendo fuerzas de los estereotipos heredados, con variaciones menores «interesantes», como la que hace de Lincoln un detective en la película de John Ford, un racista en la novela de Gore Vidal, y un cazavampiros bastante elegante en la reciente película producida por Tim Burton. Pero es más a menudo a modo de caricatura, como la versión que ofrece Melville de Benjamin Franklin en Redburn, en la que la existencia del personaje histórico se ve confirmada por sus pies de barro demasiado humanos. En ambos modos la investigación, una curiosidad hermenéutica sobre el pasado, se mantiene y persiste de manera constante; y tal vez quepa hablar de autorreferencialidad cuando, como en su aparición inesperada al final de Lotte in Weimar, el

Goethe de Thomas Mann demuestra ser un enigma que persiste glacialmente en su indecidibilidad, semejante a la del pasado como tal.

Finalmente, es precisamente esa indecidibilidad la que termina separando al nombre de su «referente». La visión modernista más conspicua del pasado ha postulado un deseo de recapturarlo o recrearlo. Proust sirve en general como demostración canónica de esa voluntad de hacer que el pasado viva de nuevo, pero la elaborada reconstrucción literaria del Dublín de 1904 por Joyce, las reflexiones interminables de Thomas Mann sobre el tiempo, los momentos en Pound y Eliot, la nostalgia política en Yeats, entre otros muchos textos, documentan esa extraña vocación de los modernistas, que no parece tener ningún equivalente real, ya sea entre los llamados «realistas» de la novela del siglo XIX o entre nosotros mismos. Pero quien tuviera una gran cantidad de dinero y careciera de dotes literarias particulares podría imaginar una forma diferente de hacerlo. Aquí tenemos, por ejemplo, la evocación por Dos Passos de la vejez de Henry Ford en The Big Money (el último volumen de la trilogía USA):

Henry Ford as an old man
is a passionate antiquarian
(lives besieged on his father's farm embedded in an estate of thousands of
millionaire acres, protected by an army of servicemen, secretaries, secret agents,
dicks under orders of an English exprizefighter,
always afraid of the feet in broken shoes on the roads, afraid the gangs will
kidnap his grandchildren,
that a crank will shoot him,
that Change and the idle hands out of work will break through the gates and the high fences;
protected by a private army against
the new America of starved children and hollow bellies and cracked shoes

stamping on souplines,
that has swallowed up the old thrifty farmlands
of Wayne County, Michigan,
as if they had never been).

Henry Ford as an old man
is a passionate antiquarian.
He rebuilt his father's farmhouse and put it back exactly in the state he
remembered it in as a boy. He built a village of museums for buggies, sleighs,
coaches, old plows, waterwheels, obsolete models of motorcars. He scoured the
country for fiddlers to play oldfashioned squaredances.
Even old taverns he bought and put back into their original shape, as well as
Thomas Edison's early laboratories.
When he bought the Wayside Inn near Sudbury, Massachusetts, he had the new highway where the newmodel cars roared and slithered and hissed oilily past (the new noise of the automobile)
moved away from the door,
put back the old bad road,
so that everything might be
the way it used to be,
in the days of horses and buggies.

En su vejez, Henry Ford
es un apasionado anticuario
(vive enclaustrado en la granja de su padre, que está embutida a su vez en una finca de miles de hectáreas millonarias, protegido por un ejército de empleados, secretarios, agentes secretos, detectives bajo las órdenes de un antiguo boxeador profesional inglés,
siempre temeroso de quienes andan con zapatos raídos por los caminos,

temeroso de que las bandas organizadas rapten a sus nietos,

de que algún chiflado le pegue un tiro,

de que el Cambio y las manos ociosas de los parados derriben puertas y alambradas;

protegido por un ejército privado

frente a la nueva América de los niños hambrientos y de los estómagos vacíos y de los zapatos destrozados golpeando el suelo en las colas de la comida de beneficencia,

esa nueva América que ha engullido las viejas

tierras de labrantío

del Condado de Wayne, en Michigan,

como si nunca hubieran existido).

En su vejez, Henry Ford

es un apasionado anticuario.

Reconstruyó la granja de su padre hasta dejarla exactamente como él la recordaba de cuando era niño. Levantó un pueblo de museos de calesas, trineos, carruajes, viejos arados, norias, antiguos modelos de automóviles. Rastreó el país en busca de violinistas que supieran ejecutar anticuadas piezas para bailes de figuras.

Hasta compró antiguas tabernas para restituirles su aspecto original,

así como los primeros laboratorios de Thomas Edison.

Y al comprar la hostería Wayside Inn, cerca de Sudbury (Massachusetts), hizo que la nueva autopista, por donde los nuevos modelos de automóviles se deslizaban silbantes y rugientes (el nuevo ruido del automóvil),

fuera desviada de su puerta,

e hizo construir ante ella el viejo camino lleno de surcos,

para que todo volviera a ser como antes,

como en los tiempos de los caballos y los carruajes[29].

Esto es menos una interpretación de Ford (sobre quien un moderno biógrafo –el director del Museo Henry Ford– ha afirmado, inverosímilmente, que «construyó este lugar [Greenfield

Village] porque se sentía culpable»[30]) que una imputación desde la propia estética de Dos Passos, ya que oscila inestablemente entre el modernismo y el posmodernismo por llegar. Pero el énfasis en la precisión, la autenticidad y la «total restauración» en el proyecto de Ford puede ser menos una recuperación proustiana del pasado que una construcción completamente nueva, como en este informe, por un testigo de la época, del traslado por Ford a Michigan del laboratorio de Edison en Menlo Park:

Before he moved the laboratory here, he went out to New Jersey —the land where the building was originally— and dug up tons of dirt, just tons of it. Then he had it all earthed out here and dumped it all over this site before they stuck the building down on top of it. That was his idea of complete restoration. This place had been built on New Jersey soil, so it should be restored on New Jersey soil. Stuff like that drove the experts crazy.

Antes de trasladar su laboratorio (de Menlo Park) hasta aquí, se fue a Nueva Jersey –lugar donde el edificio estaba originalmente–, y desenterró toneladas de porquería, lo que se dice toneladas. Después la acarreó a este lugar, la vertió por todo este sitio y puso después el edificio en lo más alto. Esa era su idea de la restauración completa. Este lugar se había construido sobre el suelo de Nueva Jersey, por lo que debería restaurarse sobre el suelo de Nueva Jersey. Cosas así vuelven locos a los expertos[31].

El elemento de culto a los héroes, tan central en la personalidad posterior de Ford, se alía aquí con algo más similar al viaje en el tiempo, el impulso no necesariamente tan materialista de recrear un lugar físico por el que uno podría pasear. Ese impulso fue memorablemente recapturado por Philip K. Dick en Now Wait for Last Year [Aguardando el año pasado] (1966), donde nos encontramos con un industrial y millonario de trescientos años –cuyo cuerpo ha sido regenerado mediante innumerables trasplantes de órganos a lo largo de los años,

aunque su mente está quizás algo más envejecida– que muestra muchas de las características de la extraña pasión de Henry Ford.

Virgil Ackermann, por ejemplo, es un apasionado coleccionista de recuerdos auténticos, objetos cada vez más raros en ese sombrío mundo futuro. Cuando su personal siente la necesidad de subrayar su devoción, por ejemplo, no encuentra nada más adecuado que comprarle en una de las empresas especializadas en tales rarezas, a un alto precio, un envoltorio de un paquete verde de cigarrillos Lucky Strike con el correspondiente certificado de haber sido producido en el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial. Él recibe esos objetos metonímicos muy complacido, pero no se debe pensar que simplemente los acumule de forma aleatoria, sino que posee todo un campamento lunar donde almacenarlos, llamado significativamente Wash-35, que es una reconstrucción de Washington DC en el año 1935, cuando el millonario en cuestión era adolescente. Aquí, como en la granja de infancia de Ford, todo el entorno ha sido amorosamente reconstruido tal como era, incluyendo simulacros robóticos o androides de figuras infantiles familiares:

The emphases of Wash-35, a five-story brick apartment building where Virgil had lived as a boy, contained a truly modern apartment of their year 2055 with every detail of convenience which Virgil could obtain during these war years. Several blocks away lay Connecticut Avenue, and, along it, stores which Virgil remembered. Here was Gammage's a shop at which Virgil had bought Tip Top comics and penny candy. Next to it Eric made out the familiar shape of People's Drugstore; the old man during his childhood had bought a cigarette lighter here once and chemicals for his Gilbert Number Five glass blowing and chemistry set.

«What's the Uptown Theatre showing this week?» Harv Ackerman murmured as their ship coasted along Connecticut Avenue so that Virgil could review these treasured sights. He peered.

It was Jean Harlow in Hell's Angels, which all of them had seem at least twice. Harv groaned.

El ombligo de Wash-35, un edificio de apartamentos de ladrillo de cinco pisos donde Virgil había vivido de pequeño, contenía un auténtico apartamento moderno del año 2055 con todas las comodidades que Virgil podía conseguir en aquellos años de guerra. A varias manzanas de distancia se hallaba la avenida Connecticut y, a lo largo de ella, tiendas que Virgil recordaba. Allí estaba Gammage, una tienda en la que Virgil había comprado sus cómics y sus caramelos. Cerca de ella, Eric descubrió la forma familiar del Drugstore People's, donde el viejo, en su infancia, había comprado su primer encendedor y su caja de química Gilbert Número Cinco.

—¿Qué ponen esta semana en el cine Uptown? –murmuró Harv Ackerman mientras la nave seguía la línea de la avenida Connecticut para que Virgil pudiera echar una ojeada a aquel querido decorado. Miró. Era Jean Harlow en Los ángeles del infierno, que todos ellos habían visto al menos dos veces. Harv gruñó[32].

Pero vale la pena volver a visitar esa figura (o denominación) histórica una última vez, en una apariencia totalmente posmoderna en la que Ford –que ya no es una mera inserción, como en Dos Passos– reaparece como un personaje menor, cuya astucia y sentido práctico, típicamente estadounidenses (acabamos de pasar por una presentación de la innovadora línea de montaje), se encuentran inesperadamente unidos a una debilidad (¿igualmente típica?) por lo oculto y por el misticismo. La escena tiene lugar durante una visita del inventor a J. P. Morgan:

When he had satisfied himself that he understood, he nodded his head solemnly and replied as follows: If I understand you right, Mr. Morgan, you are talking about reincarnation. Well, let me tell you about that. As a youth I was faced with an awful crisis in my mental life when it came over me that I had no call to know what I knew. I had grit, all right, but I was an ordinary country boy who had suffered his McGuffey like the rest of them. Yet I

knew how everything worked. I could look at something and tell you how it worked and probably show you how to make it work better. But I was no intellectual, you see, and I had no patience with the two-dollar words.

Morgan listened. He felt that he mustn't move.

Well then, Ford continued, I happened to pick up a little book. It was called An Eastern Fakir's Eternal Wisdom, published by the Franklin Novelty Company of Philadelphia, Pennsylvania. And in this book, which cost me just twenty-five cents, I found everything I needed to set my mind at rest. Reincarnation is the only belief I hold, Mr. Morgan.

I explain my genius this way —some of us have just lived more times than others. So you see, what you have spent on scholars and traveled around the world to find, I already knew. And I'll tell you something, in thanks for the eats, I'm going to lend that book to you. Why, you don't have to fuss with all these Latiny things, he said waving his arm, you don't have to pick the garbage pails of Europe and build steamboats to sail the Nile just to find out something that you can get in the mail order for two bits!

Cuando consideró que lo había entendido suficientemente, asintió solemnemente con la cabeza y respondió así: —Le entiendo perfectamente, señor Morgan; usted se está refiriendo a la reencarnación. Bueno, déjeme que le diga algo. Cuando yo era joven, me enfrenté a una terrible crisis mental, cuando me di cuenta de que no había justificación para que yo supiera lo que sabía. Tenía tesón, sí, pero no era más que un chico de campo normal y corriente que soportaba el moralismo de la enseñanza como cualquier otro. Y, sin embargo, sabía cómo funcionaba todo. Podía ver algo y deducir su funcionamiento y, probablemente, decir cómo hacer para que funcionara mejor. Pero no era ningún intelectual, y no tenía paciencia con los tecnicismos.

Morgan escuchaba. No se atrevía a moverse. —Bueno –prosiguió Ford–. Un día me cayó en las manos un librito. Se llamaba La sabiduría eterna de un faquir oriental, publicado por la Franklin Novelty Company de Filadelfia. Y en aquel libro, que

sólo me costó veinticinco centavos, encontré todo lo que necesitaba para apaciguar mi mente. La reencarnación es lo único en lo que creo, señor Morgan.

Yo explico mi genio de este modo: algunos de nosotros simplemente hemos vivido más veces que otros. Así que ya ve: lo que usted ha descubierto gastándose el dinero en estudiosos y en viajes alrededor del mundo, yo ya lo sabía. Y le diré algo, como agradecimiento por la comida. Voy a dejarle ese libro. ¡No hace falta que monte todo ese jaleo con todas esas cosas en latín –dijo, agitando el brazo–, no hace falta que revuelva entre los cubos de basura de Europa y construya barcos para navegar por el Nilo para encontrar algo que puede comprar por correo por cuatro perras![33].

La reencarnación parece ser una mejor caracterización técnica de la relación posmoderna con los nombres históricos que cualquier «recherche du temps perdu» modernista, y no sólo por razones constructivistas obvias y el compromiso con un presente que excluye las oblicuidades de la memoria, el recuerdo o la mera conmemoración. También debemos reinscribir aquí los azares y efectos secundarios de filosofías semióticas contemporáneas, que desplazan ese dualismo de palabras y cosas, signos y referentes, que siguen motivando la estética moderna. Pero el compromiso de esta última con la mímesis no debe malinterpretarse como una creencia en que la representación puede reproducir plenamente de algún modo su original, sino que la cuestión es más bien demostrar su fracaso, su incapacidad estructural para representar la realidad, señalar como «mero» arte y artificio su grandioso proyecto de hacerlo, en una autorreferencialidad de lo estético como tal y de su arrogante autonomía.

En la posmodernidad, donde el original ya no existe y todo es una imagen, ya no se puede cuestionar la exactitud o verdad de la representación ni de ninguna estética de la mímesis. La «potencia de lo falso»[34] de Deleuze es un nombre inapropiado para el grado en que, allí donde lo verdadero está ontológicamente ausente, no puede haber tampoco nada falso o ficticio; tales conceptos ya no

son aplicables en un mundo de simulacros, donde sólo permanecen los nombres –los «puntos de basteo o acolchado» de Lacan, los «designadores rígidos» de Kripke–, como cápsulas de tiempo depositadas por extraterrestres que, para empezar, no tienen historia ni cronología en el sentido humano.

Significativamente, el «retrato» de Ford por Doctorow va acompañado de un personaje «ficticio» mucho más elaborado, al que atribuye la invención de la cámara de cine y de las imágenes en movimiento como tales. La contribución de Ford –el modelo T, cuyo robo desencadena la trama principal, el agitado pastiche del Michael Kohlhaas de Kleist– resulta así sutilmente desplazado por esa no narración del inventor y su hija, que toman el tranvía hasta el final de la línea y luego caminan hasta el principio de la línea del municipio adyacente (cap. 12), trazando así una red de lo imaginario más duradera, en definitiva, que las autopistas de Ford, las cuales, después de todo, no se reproducen en su propio museo, permaneciendo imaginarias en el sentido de Malraux.

Ese es también es un paso de lo narrativo a lo no narrativo. El aislamiento original y fundamental de Dos Passos del gran nombre histórico y su inserción por decreto en un mundo de personajes imaginarios es incapaz de generar en esa medida un nuevo modo narrativo para la novela histórica, pero sí al menos una especie de retorno lateral de lo reprimido. como sugiere una interesante muestra alemana contemporánea de la forma. Die Vermessung der Welt [La medición del mundo] ofrece una animada versión de los viajes de Alexander von Humboldt intercalados con episodios de la vida del gran matemático (y astrónomo) Carl Friedrich Gauß. El pasaje que quiero citar evoca una peligrosa ascensión al monte Chimborazo, un volcán situado en Ecuador:

Mit tastenden Schritten gingen sie den Felskamm entlang. Bonpland stellte fest, daß er eigentlich aus drei Personen bestand: Einem, der ging, einem, der dem Gehenden zusah, und einem, der alles unablässig in einer niemandem verständlichen Sprache kommentierte. Versuchweise gab er sich eine Ohrfeige. Das half

ein wenig, und für einige Minuten dachte er klarer. Nur änderte es nichts daran, daß dort, wo der Himmel sein sollte, jetzt der Erdboden hing und sie verkehrt herum, also mit dem Kopf nach unten, abwärts stiegen.

Con paso indeciso caminaron a lo largo de la cresta rocosa. Bonpland constató que él en realidad se componía de tres personas: una que caminaba, otra que miraba al caminante y una tercera que no paraba de comentarlo todo en una lengua incomprensible. Se dio una bofetada a modo de prueba. Eso ayudó un poco, y durante algunos minutos pensó con más claridad. Sin embargo, no cambió un ápice el hecho de que allí donde tenía que estar el cielo colgaba ahora el suelo y ellos iban al revés, es decir, ascendían boca abajo[35].

El propio Humboldt se ve acompañado, por cierto, no por dobles o triples, sino por la visión de un perro sin hogar que abandonó. La intención de Kehlmann no carece de interés para nosotros: «contar de nuevo el pasado», como él dice, «y desviarse desde la versión oficial hasta un mundo de verdad inventada». De hecho, parte de la invención de Kehlmann consiste en dejar algo fuera: porque la expedición original incluía realmente a una tercera persona, un guía, del que el novelista prescinde, ofreciendo en su lugar la enfermedad física, la angustia, las alucinaciones –ampliamente registradas en la literatura del alpinismo–, que el informe de Humboldt omite. «En el tono frío y distante del informe de Humboldt, por tanto, no hay menos ficción que en el confuso y escalofriante episodio en que lo he convertido», concluye Kehlmann en su interesante ensayo «Wo ist Carlos Montúfar?» (el nombre del guía real ausente en su propia narración)[36]. La tercera persona alucinada es también, no obstante, uno de los personajes en el que es prácticamente el clásico más canónico del modernismo:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together

But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
– But who is that on the other side of you?

¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?
Si cuento, sólo estamos tú y yo juntos
pero cuando levanto la vista al camino blanco
siempre hay otro caminando a tu lado
escabulléndose envuelto en un manto marrón,
lleva capucha y no sé si es hombre o mujer
–pero ¿quién es ese a tu otro lado?

A estos versos, del clímax de The Waste Land, se les ha atribuido a menudo un significado religioso (tienen alguna conexión con la «religión» mercerista de Philip K. Dick en Do Androids Dream of Electric Sheep? [¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?]); pero ahora pretendo explorar otro camino. Aquí está la nota al pie de Eliot en ese pasaje: «Las siguientes líneas tuvieron como estímulo el informe de una de las expediciones antárticas (he olvidado cuál, pero creo que fue una de Shackleton); allí se contaba que el grupo de exploradores, al límite de sus fuerzas, tenía el constante delirio de que había en él un miembro más de los que realmente podían contar»[37]. Y aquí está el relato real de uno de los tres supervivientes del equipo Endurance, el navegante Frank Worsley: «Sir Ernest y yo, comparando notas, descubrimos que cada uno de nosotros tenía la extraña sensación de que había habido un cuarto miembro en nuestro grupo, y Crean [el tercer superviviente] nos confesó después lo mismo»[38]. Sin duda, desde el punto de vista religioso, el cambio en el número es significativo. Desde el nuestro, sin embargo, lo interesante es la multiplicación de personajes o participantes[39].

Podríamos haber añadido que, según otro personaje (el empresario fotógrafo Daguerre, otro nombre histórico más incluido

aquí), «su informe del viaje tanto tiempo esperado había decepcionado al público: cientos de páginas atiborradas de resultados de mediciones, apenas nada personal, prácticamente ni una sola aventura»[40]. Pero apenas puede decirse que la novela histórica de Kehlmann constituya un intento de sustituir la narración de esas aventuras perdidas (como uno puede imaginar que la novela histórica tradicional hace en abundancia), sino que más bien, partiendo de los nombres sobrevivientes, termina generando otro fantasma antropomórfico de un tercero innominado, en un relato alucinógeno más que alucinatorio. Ya no es el delirio de la colectividad que vimos en el capítulo anterior, sino simplemente la producción de un personaje adicional junto a los nombres con que comenzó. La vía de los nombres históricos es antropomórfica, conduce a la multiplicación más que a la multiplicidad. Queda por ver si en nuestra época sigue disponible alguna vía diferente para la renovación de la novela histórica.

4.

Hemos seguido las vicisitudes de los grandes personajes a medida que se alejan de sus elaborados escenarios de atavíos y aventuras hacia la vaciedad de los meros nombres y sus combinaciones más inverosímiles. Queda por completar ese diagnóstico de las transformaciones contemporáneas de nuestra historicidad, patológicas o no, con una breve mirada a su opuesto, es decir, la colectividad y sus metamorfosis imaginarias.

En ese tira y afloja entre cronología y estructura, diacronía y sincronía, historia y sociología o antropología, al que ya me he referido, es claramente la última la que gana. Una historia sin nombres, ya sea la descripción de un modo de producción o un informe etnológico, ya siga los diversos códigos e inscripciones de Deleuze y Guattari en «salvajes, bárbaros, civilizados» (clasificación de Morgan) o los detallados gráficos de las aldeas de Lévi-Strauss (o de Bourdieu en «La Maison Kabyle»),

inevitablemente tenderá hacia un cuadro sin acontecimientos; y para nuestros propósitos de clasificación no es tan diferente de aquellos historicismos de finales del siglo XIX que se deleitaban en el exotismo de este o aquel periodo del pasado cultural (siempre diferente, extranjero, y por tanto exótico, prácticamente por definición). Y, evidentemente, la narración y el evento siempre se pueden hacer servir como pretexto para el panorama de la otredad, el viaje en el tiempo del turismo histórico.

Por extraño que parezca, en la medida en que los pensadores temporales parecen estar de acuerdo en que ninguna historicidad puede funcionar adecuadamente sin una dimensión de futuro, por imaginaria que sea, somos nosotros mismos los que normalmente nos situamos en el lugar del futuro, mientras contemplamos los diversos pasados que ofrecen las novelas que afirman ser históricas. Y recordamos ocasionalmente nuestra peculiar posición sintiendo irritación por una modernización demasiado llamativa en los sentimientos o dichos de esas figuras supuestamente muertas hace mucho tiempo, y por el anacronismo de su contemporaneidad no deseada.

Aun así, el problema de qué hacer con el futuro en la novela histórica es poco gratificante, como demuestra la cuestión de los finales y su relación con el conocimiento previo del lector. En cuanto a la historia del futuro en sí, a menos que se entienda como género literario (ciencia ficción), a menudo solemos abandonarlo a los profetas y Casandras, cuando no a los autores de best-sellers sobre el tema, sin recordar que cada presente del tiempo en el que nos movemos incluye su propia dimensión de futuro, de miedos y expectativas, que (realizado o no) acompañan inmediatamente ese presente hacia el pasado junto con él, como lo que Sartre llamó «futuros muertos». De ellos, sin duda, se podría escribir una historia, o al menos una novela histórica. (Abundancia roja: Sueño y utopía en la URSS, de Francis Spufford, por ejemplo, es uno de esos registros de una historia futura que no encontramos en los libros de historia)[41].

Sospecho que en esas áreas es la noción de lo ficticio lo que crea la mayor confusión mental, porque la novela histórica suponía

tradicionalmente un contrato por el que aceptábamos tolerar cierto número de personajes y acciones de ficción dentro de un marco que igualmente aceptábamos como real; y sin duda estamos dispuestos a tolerar también personajes de ficción en un futuro imaginario, ya que es en sí mismo una ficción que finalmente será real, no importa lo que hagamos al respecto.

¿Pero quiénes serían los individuos histórico mundiales de ese futuro? ¿Y no son los grandes nombres de ese futuro las proyecciones inevitables de nuestro propio presente y pasado, como sucede con ese César que dentro de pocos años fundará la hegemonía de los simios sobre nuestra propia especie? Sin embargo, la invención de la ciencia ficción fue sin duda una modificación de nuestra historicidad, a la que se puede asignar una causa histórica genuina con cierta precisión: el surgimiento del imperialismo a escala mundial en la Conferencia de Berlín de 1885 (La guerra de los mundos de Wells evoca específicamente el exterminio de los aborígenes tasmanos como su inspiración). El único género distinto que puede ser clínicamente examinado como síntoma análogo de una modificación estructural de la historia y de nuestra conciencia de ella es, por supuesto, la novela histórica, cuyas relaciones con la Revolución francesa son complejas y demostrables (aquellos que, por el contrario, toman el Frankenstein (1818) de Mary Shelley como genuino origen de la ciencia ficción moderna pueden adoptar igualmente este argumento).

En lo que sigue pretendo afirmar, por escandaloso que parezca, que la novela histórica del futuro (es decir, de nuestro propio presente) necesariamente será de ciencia ficción en la medida en que tendrá que incluir interrogantes sobre el destino de nuestro sistema social, que se ha convertido en una segunda naturaleza. Para leer el presente como historia, como muchos nos han instado a hacer, habrá que adoptar una perspectiva de ciencia ficción de algún tipo, y tenemos la suerte de contar al menos con una novela reciente que, contra todas las expectativas, nos da una idea de cómo podría ser lo que decimos.

Antes de examinarla, no obstante, me tomaré la libertad de comentar una película, menos como un texto que como un modelo y una especie de experimento mental. Evidentemente, el cine siempre ha sido un ávido cómplice de la novela histórica, desde dramas de época hasta los efectos especiales, desde el color local hasta la inesperada resurrección del Titanic. En particular, lo que he llamado «películas de nostalgia» corresponden, en nuestra actual categoría del milieu sin el personaje, a una reconstrucción historicista en la que no sólo las figuras histórico mundiales, sino también la vida cotidiana de la calle han desaparecido, transformadas en una realización y simulacro caricaturescos de ese «mundo de objetos» que Hegel y Lukács asociaban con la épica; un mundo fechado por el vestuario y la moda, los cortes de pelo y los peinados, las canciones y la música popular, la marca anual de automóvil y el ocasional estilo arquitectónico peculiar, que marcan (todos ellos en el siglo XX) nuestra experiencia visual como neoépica de un periodo con nombre, ya sean «los años veinte» o «los cincuenta»; porque, en definitiva, son la periodización y sus estilos los que, como veremos, resultan decisivos para esta nueva versión de la forma. El presente como historia requiere actualmente convertirlo en un periodo nombrado como esos y dotarlo de un estilo propio del mismo, desde el que miramos hacia atrás.

La película que quiero tomar como punto de partida no es sin embargo una película de nostalgia en el sentido técnico o genérico, y sólo la necesito para ayudarme a remarcar algunos puntos que serán útiles más adelante. Como suele ocurrir en la ciencia ficción (en Necromancer, por ejemplo), el argumento se toma prestado de otro género, en este caso el de las bandas de atracadores, aunque no se trate de robar un objeto preciado, sino de entrar en la mente de otro personaje para modificar una decisión crucial. Pero lo decisivo y original en la película Inception [Origen] (2010), de Christopher Nolan, es que su premisa operativa no es mágica ni subjetiva. De hecho, como en gran parte de la filosofía moderna, elude por completo la división sujeto / objeto, mediante una nueva distribución de elementos: el equipo puede entrar colectivamente

en la «mente» del asaltado modificándola objetivamente a fin de asegurar otro resultado y una decisión diferente. Pero el elenco «real» de personajes de la mente y el entorno del individuo asaltado siguen siendo los mismos; y la trama está animada por la sensación de intrusión y violación por parte del equipo de ladrones y la hostilidad colectiva que deben superar, un mecanismo que hace avanzar la acción, pero que no nos interesa particularmente aquí. Lo más significativo es que ese nuevo sistema hace avanzar la propia cinematografía en la medida en que rechaza absolutamente las viejas convenciones de la subjetividad. No se trata de secuencias oníricas del tipo tradicional, ni de alucinaciones, ni siquiera de flash-backs (resulta paradójico que la película protagonizada inmediatamente antes por DiCaprio, Shutter Island, de Martin Scorsese, fuera un pastiche de todas esas viejas ilusiones subjetivas, con lo que el público de Inception puede malinterpretar su auténtica originalidad). Como mucho, el flash-back queda subrayado hoy día por un cambio de color (el presente) a blanco y negro o sepia (el pasado); pero más a menudo por un cambio radical de estilo, de modo que un recuerdo de los años treinta, por ejemplo, se escenifica a la manera de las películas de aquella época (creo que fue Ingmar Bergman el pionero de ese artificio en la magnífica secuencia de película muda de Noche de circo [1953]). El uso del estilo como índice o connotación (en el sentido precursor de Barthes) es importante, y volveremos sobre él más adelante.

Pero la contemporaneidad de Inception (su posmodernidad, más que su posmodernismo) se encuentra en esa estética de un presente absoluto, donde, como Adorno advirtió sobre el capitalismo tardío, toda negatividad ha sido tendencialmente reducida y extirpada, y no sólo en el sentido de las distancias aún mantenidas por la crítica y la «teoría crítica», sino incluso en el sentido temporal de los huecos dejados por el pasado y los espejismos generados esporádicamente por el futuro: una reducción absoluta al presente (lo que Adorno llamó «nominalismo») y una mesmerización por lo empírica y sensorialmente existente. La cinematografía siempre se movió

hacia esa plenitud absoluta de un presente de la imagen y el sonido: Inception ha «motivado el dispositivo» (para usar la expresión de Shklovsky para la racionalización de una necesidad estética) y ha convertido lo que era una tendencia histórica en una premisa estructural. A lo que también podemos añadir otras dos características: la modificación de la arquitectura en torno a personajes estables es muy coherente con las alternativas estructurales recién señaladas para la propia novela histórica temporal; y el hecho de que el entorno recientemente inventado o el mundo construido sea una proyección al estilo de la ofrecida por el príncipe Potemkin a la zarina Catalina II, que sólo existe en general y no en los detalles, confirma seriamente su relación con los estereotipos (y las imágenes), más que con un realismo mimético más antiguo.

Ahora podemos extraer las lecciones que necesitamos de Inception: las diversas situaciones que necesita construir en torno a sus personajes específicos son otros tantos mundos que deben coordinarse de alguna manera. La Edad Dorada de la ciencia ficción lo hacía por medio de esa parte narrativa del discurso que llamaré «la puerta de entrada»: el portal por el que un desconcertado personaje de van Vogt sale de su oscuro y destartalado dormitorio norteamericano a un paisaje exótico (brillante bajo el sol, rodeado por vegetación tropical)[42].

Por supuesto, toda narración requiere tal conjunción sintáctica: «el arte de las transiciones», como lo llamaba Wagner y tal como lo practicó Flaubert. Los historiadores solían recurrir a esa categoría ficticia llamada Causalidad para que hiciera su trabajo por ellos y para suturar sus momentos dispares, la heterogeneidad de sus momentos y lugares. Pero la causalidad ha caído en un olvido justificado por el escepticismo filosófico y por ese nominalismo diagnosticado por Adorno; y no se puede decir que su muy desacreditada «historia lineal» se haya visto mejor servida por bucles y tiempos cíclicos, simultaneidades y mundos paralelos, repeticiones y eternos retornos, el demonio de la analogía y los muchos otros conceptos guardados en el fondo de la caja de herramientas de las grandes narrativas occidentales.

Lo que no está equivocado en esos intentos, no obstante, es que confirman la idea –en las formulaciones de Deleuze de «la imagen del pensamiento»[43], por ejemplo– de que lo que se necesita no es tanto una nueva teoría o sistema, sino precisamente una nueva imagen del tiempo, una invención ad hoc que pueda descartarse después de un uso productivo: «configuraciones del tiempo», para usar la útil fórmula de George Kubler[44], contra la que la incredulidad de Lyotard es bastante innecesaria, ya que nadie cree realmente en ellas, para empezar. Aun así, aquí hay algunas:

Es difícil contrastar las fechas de diferentes calendarios, por ejemplo, fechas bíblicas especulativas frente a fechas romanas confirmadas. Esto lleva a los artífices de líneas temporales a experimentar con todos los diseños gráficos imaginables. Un repaso de la historia de las líneas temporales revela «líneas» representadas como árboles, ríos, círculos concéntricos, cuerpos cabalísticos, líneas góticas frenéticas, laberintos, atlas, estampas, palacios, dársenas del día del juicio y cartas de convergencia astrológica, líneas palmares dispuestas para la quiromancia, inmensas «sincronologías» desplegables y gráficos que más parecen amontonamientos de cabello o chips de computadora por cable[45].

La configuración que nos proporciona Inception es la de su enorme ascensor central, que sube y baja a los niveles de sus diversos mundos, cuyos portales se abren indiferentemente en el pasado o en el futuro y en los climas de los espacios e interiores nombrados –modernos o antiguos, de vidrio o de maderas nobles–, de sus innumerable pero distintas y dislocadas situaciones.

La novela histórica actual debe verse como un inmenso ascensor que nos transporta arriba y abajo en el tiempo, correspondiendo sus mareantes ascensos y descensos al estado de ánimo eufórico o distópico en el que esperamos que las puertas se abran. Porque la historicidad de hoy –una conciencia aguda de lo que Heidegger llamaría historicidad de nuestras situaciones históricas– exige un lapso temporal que excede en mucho los

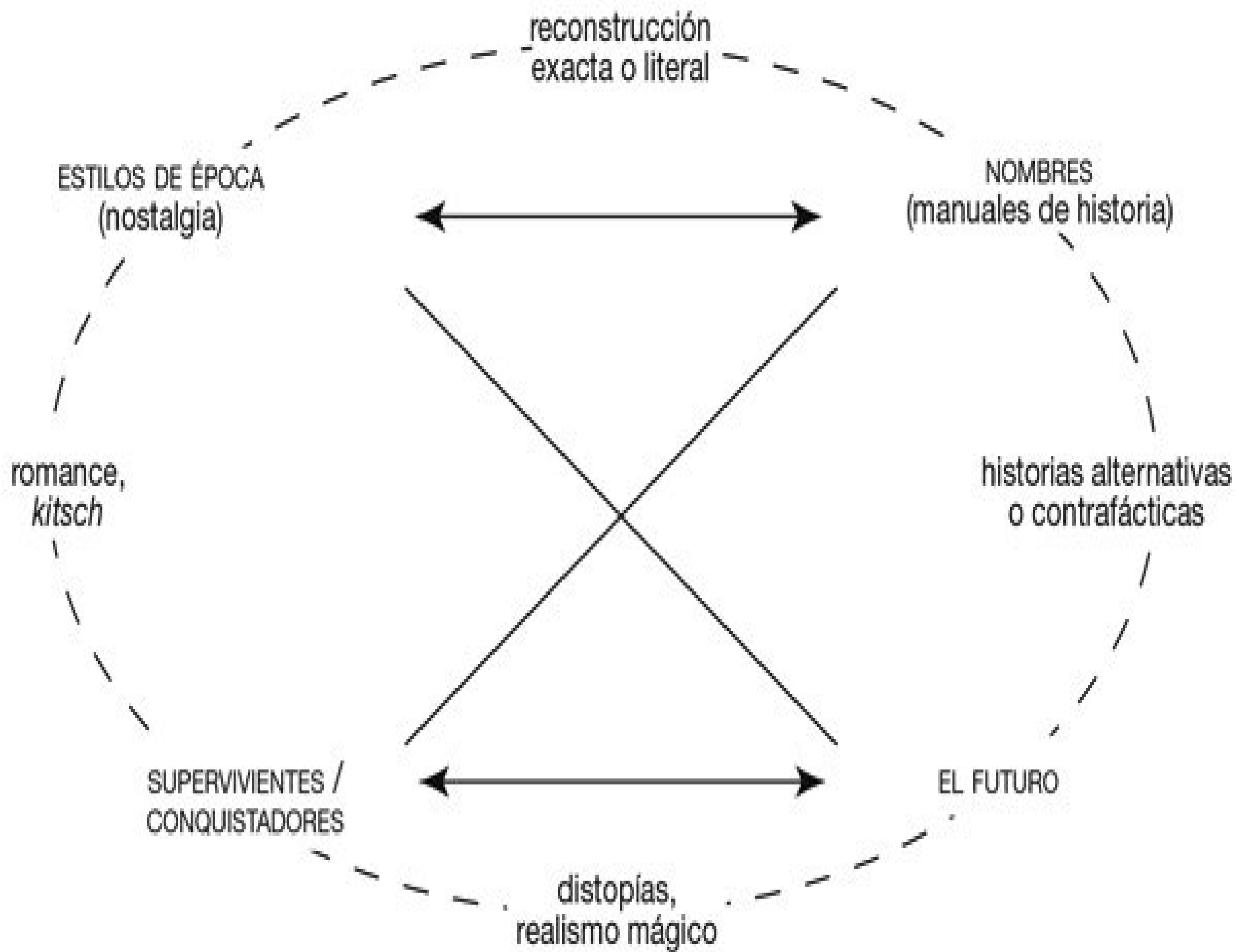
límites del organismo humano individual; de modo que la vida de un solo personaje –histórico mundial o no– apenas puede encerrarlo; ni tampoco la exigua variedad de nuestras propias experiencias cronológicas de un tiempo y un lugar nacional limitados.

Los historiadores tradicionales enumeraban plácidamente sus crónicas con poca ansiedad existencial, cuando no marcaban sus materiales como rumores o mitos legendarios que afloraban desde un distante pasado (de hecho, rara vez poseían una idea clara de cuál era esa «distancia», contando todas sus historias «como si» transcurrieran ayer mismo). Los novelistas no lo tenían mucho más fácil: la inmensa épica contrafáctica de Kim Stanley Robinson de un mundo alternativo[46] recurre a la reencarnación para controlar sus espacios temporales abiertos y preservar la identidad de sus embajadores de la historia.

El problema de Inception a este respecto es algo diferente: debe alejar esas ilusiones y categorías de una mala subjetividad que ya hemos denunciado, y evitar que personajes y público caigan parecidamente en el trance de un «sueño virtual» o una alucinación esquizofrénica inspirada por P. K. Dick. La trampa se evitará por medio de un objeto pequeño e insignificante, sobre el que podría decirse mucho filosóficamente: es la «pirindola» o pequeña peonza que DiCaprio lleva en su bolsillo y que asegura el paso de identidad de un mundo a otro. Ni fetiche ni pieza simbólica, sin valor de uso ni de cambio, por definición un «objeto perdido» (como bajo un cojín del sofá) que no debe perderse en ningún caso; el esqueleto de un objeto, su abstracción, un cubo reducido a un pocas barras transversales, tan desnudo que apenas se puede distinguir su color: la pirindola es el «punto de acolchado» o «clavo de tapicería» lacaniano que mantiene unido todo el tejido; y la Historia también necesita ese Leitmotiv material, que podría ser una marca de nacimiento, una palabra reveladora, o cualquier otro signo material discreto, cuya presencia es suficiente para asegurarnos de que la historia tiene después de todo un significado. Al menos esa es la idea constructiva de Cloud Atlas

[El atlas de las nubes], esa «novela histórica» contemporánea única con la que concluiremos este ensayo.

La novela es como un ascensor que se detiene brevemente en varios pisos dispares en su viaje hacia un futuro lejano; y su relación mutua en el espacio y el tiempo se centra principalmente en la Cuenca del Pacífico –con algunas digresiones escocesas y belgas– y se conecta en los inconfundibles zigzags con los que un hacker oculta la fuente de su transmisión, o, mejor dicho, el orden aleatorio en una estantería de un conjunto de guías y memorias de viaje enmarañadas en sus fechas y lugares en el tiempo. Este apilamiento asistemático de manuscritos inacabados que podrían haber permanecido enterrados en diversos cajones estimula esa parte inconsciente del trabajo del sueño que Freud llamó Überdeterminierung (una palabra ya secuestrada para otros fines teóricos, aunque, paradójicamente, no ajenos a la historiografía), cuya función de «colaboración secundaria» (una traducción anterior que prefiero) nos impulsa a inventar muchas conexiones y referencias cruzadas, como podemos imaginar en un proceso en marcha. Probablemente todo el modernismo despierta este impulso no necesariamente admirable que a menudo asimilamos a la Interpretación como tal; pero aquí, al menos, podemos preguntarnos si el interés radica en el contenido de tales temas e interconexiones simbólicas o en el contexto ontológico del propio proceso.



Sea como sea, una composición planeada por el joven compositor protagonista de uno de los primeros segmentos expone en una de sus «Cartas desde Zedelghem» el plan de su sexteto El atlas de las nubes de un modo bastante inequívoco:

overlapping soloists: piano, clarinet, cello, flute, oboe and violin, each in its own language of key, scale and color. In the first set, each solo is interrupted by its successor: in the second, each interruption is reconstituted, in order. Revolutionary or gimmicky? Shan't know until it's finished, and by then it'll be too late.

[…] un «sexteto para solistas que se solapan»: piano, clarinete, chelo, flauta, oboe y violín, cada uno en su propia tonalidad, escala y timbre. En la primera parte, cada solo se ve interrumpido por el siguiente; en la segunda, se retoma cada interrupción, en orden

inverso. ¿Idea revolucionaria o efectismo insustancial? No lo sabré hasta que no lo termine y para entonces ya será demasiado tarde[47].

El sexteto, y por extensión y multiplicación la novela misma, ensayan lo que se puede llamar una estética de la singularidad, en la que lo que se construye no pretende ser la elaboración de un estilo o la práctica de un género (ni siquiera uno apenas insinuado), sino más bien la proyección experimental de una sola presunción única, inimitable y sin posterioridad o intención de fundar una tradición formal o de otro tipo: no un nuevo estilo, sino el ensamblaje de varios estilos, como veremos.

Así que comenzamos con 1) una narración marítima y sobre la colonización del Pacífico, cuyo protagonista es un abogado que se traslada al otro extremo del mundo para ejecutar un contrato –¿evocación del viaje de Jonathan Harker a Transilvania?– en un mundo melvilliano que sigue los pasos del capitán Cook y nos recuerda a Mason & Dixon, hasta que percibimos que la confusión que genera entre un diario del siglo XVIII y la realidad de unas sórdidas colonias en el XIX es simplemente la continuidad de todo un mundo al que el buque de vapor va a poner fin en un año o dos; 2) un drama simbolista fin de siècle en el que la vida ficcionalizada del joven compositor [Eric Fenby] que ayudó al semiparalizado Delius a escribir sus últimas obras se expresa en cínicas cartas que combinan la autonomía del arte y un erotismo semiincestuoso al estilo de Thomas Mann; 3) un thriller empresarial ambientado a mediados de los años setenta sobre una joven reportera que pretende denunciar las depredaciones ecológicas ocultas bajo los contratos gubernamentales en una comarca californiana; 4) unas memorias en primera persona de un envejecido e indigente columnista y editor británico de clase alta cuya familia lo ha confinado en un asilo de ancianos; 5) una distopía de ciencia ficción en un futuro lejano sobre la represión de sirvientas clónicas en una de esas fantasías dictatoriales norcoreanas que de repente se han vuelto tan populares (véase también The Orphan Master’s Son, en cast. El huérfano), como si en un universo informatizado

este último no Estado nación herméticamente sellado fuera el último lugar en el que nuestros más sombríos presagios del futuro pudieran todavía abrirse a la rebelión, aunque se provea de una rudimentaria tecnología de ciencia ficción y uniformes-pijamas al estilo Star Trek; 6) una reversión post-Holocausto a la sencilla vida aldeana en Hawái, amenazada por tribus vecinas más avanzadas y sedientas de sangre y contada a la manera de Huckleberry Finn, que recibe la visita de observadores pertenecientes a una pequeña minoría superviviente de expertos con formación científica procedentes de un futuro ahora pasado, de un modo parecido a la visita a los habitantes de Camelot del yanki de Connecticut.

Tenemos ahí una mezcla de toda una variedad de géneros, sobre la que es difícil decir si alguno de ellos, llevado a la plena compleción novelística, merecería la pena leerse. La combinación nos incita, ciertamente, a preguntarnos si se trata de una muestra aleatoria, o si tomados en conjunto esos episodios constituyen de alguna manera una imagen coherente de los estereotipos que rigen nuestra visión actual de la historia, pasada, presente y futura, o si siquiera proyectan una caricatura ideal de esa cultura de la Cuenca del Pacífico a la que David Mitchell (él mismo inglés) parece personalmente apegado. Si es así, entonces la selección, cuya arbitrariedad deja de parecer de algún modo arbitraria al leerla, tiene esa legitimidad de auténticos pasados y futuros muertos, la legitimidad de nuestro propio Imaginario colectivo, como he sugerido, por espurios que puedan ser sus detalles. Pero no me queda claro que la combinación (Brujas, los Mares del Sur, plantas de energía nuclear en la falla de San Andrés, gángsteres y skinheads británicos, por no hablar de distopías norcoreanas y aldeas hawaianas neolíticas) agote nuestros estereotipos culturales e históricos, incluso los de la cultura de masas. Sí me parece, en cambio, que ofrece algún tipo de gran narrativa, o al menos que hace de algún modo inevitable su búsqueda. ¿Pero basta esa inclusión de dos futuros de ciencia ficción para justificar la caracterización de Cloud Atlas como una nueva forma de la

novela histórica definida por su relación con el futuro, tanto como con el pasado?

Al gran presentador de televisión Larry King se le hizo una vez –cuando ya estaba retirado e iba «avanzando en años», como dice la gente– la misma pregunta con la que le gustaba sondear a sus celebridades, en concreto cuál era su propia actitud hacia la muerte. Esta fue su memorable respuesta: lo peor de morirse es que nunca sabré qué viene después. Cabe pensar que esa franca respuesta expresa una sumisión doblemente inaceptable a la trama de la historia lineal; pero tiene el mérito de recordarnos una historicidad que rara vez tenemos en cuenta en esta era de teorías extraordinariamente complejas y paradójicas sobre el tiempo y la historia, y ciertamente caracteriza el rasgo más llamativo de la experiencia de leer Cloud Atlas[48].

Porque en esta serie de historias, interrumpidas con la misma brusquedad que las de Sheherezade, queremos saber qué puede venir después; y aunque tenemos a mano la noción bastante discutible del suspense, difícilmente basta para cubrir el suspense que estamos acostumbrados a sentir sobre la propia historia en la peculiar estructura de esta novela. Me gustaría decir, con Victor Hugo, que esto enmascara aquello; y que la pregunta filosófica sobre la historia futura y, de hecho, sobre la historia futura de todo el planeta es la que todas las genuinas novelas históricas deben plantear hoy. Ese «grand récit» se ve sutilmente desplazado y sustituido por el «juego del lenguaje» de las narraciones inacabadas y su sucesión. Aunque no dejemos de hacer aquella pregunta ilícita, modestamente nos resignamos a esta última, que usamos en último término como sustitutivo de aquella a través de su disfraz material. Después de todo, al final de Waverley o Guerra y paz, o incluso de Lo que el viento se llevó o Shogun, no nos hacemos la pregunta ¿qué pasa después?[49].

El truco está, por supuesto, en la sustitución de una forma de curiosidad por otra: la ansiedad sobre lo que sucederá a continuación en la historia real se sustituye por nuestra preocupación inmediata por lo que sucederá tras el momento de suspense que estamos leyendo en este momento. Es una

estructura escalonada, en la que leemos los comienzos de las diversas historias en orden cronológico, invirtiendo la dirección en la cumbre para descender por la vertiente opuesta, cerrando cada paréntesis narrativo hasta que llegamos de nuevo a nuestro comienzo (que no es, por supuesto, nuestro propio presente). Así se proporciona una pequeña respuesta en forma de «juego lingüístico» a cada pregunta de la «gran narración» y, en lugar de la satisfacción de conocer nuestro destino final, se nos da la de resolver acertijos que se desplazan cada vez más hacia el pasado, concluyendo con la secuela y el final feliz del Diario del Pacífico de Adam Ewing en 1849, con el que comenzó el texto. ¿Tiene éxito entonces Cloud Atlas en cuanto a hacer visible la enorme mole de la historia, aunque sea brevemente, como la vida marina que Adam Ewing contempla desde la barandilla del buque? La historicidad de la novela de Mitchell deriva en mayor medida de su forma única, que hemos asociado con la más famosa e ilustre colección de cuentos conocida (ofreciendo otra «imagen del pensamiento del tiempo» no incluida en nuestras enumeraciones anteriores), pero que también cobra la forma lingüística de la sumersión, intercalando dentro de una oración simple la sintaxis de todo tipo de cláusulas subordinadas. Los lingüistas antropológicos, de hecho, creen que esa forma está en el origen del pensamiento propiamente humano, aunque su encarnación más excéntrica se encuentre en el más peculiar de todos los artefactos modernistas, las Nouvelles impressions d'Afrique de Raymond Roussel, un poema en forma de una frase gigantesca dentro de la cual comienzan a abrirse paréntesis tras paréntesis, hasta que se llega a la otra vertiente y comienzan a cerrarse, para alivio del lector, cuya mente humana, debería agregarse, es estructuralmente incapaz de recordar sus comienzos después de que se hayan abierto unos cuantos (uno de los problemas favoritos sobre los que Lacan se complacía en reflexionar era precisamente hasta dónde puede contar el Inconsciente).

La verdadera naturaleza histórica de los materiales de Cloud Atlas se encuentra en otra parte, no obstante, en dos formas posiblemente relacionadas. La primera viene a ser la práctica

posmoderna del pastiche, que ofrece una respuesta a nuestra caracterización de esa obra alejada de las basadas en un juego posmoderno con nombres históricos, postulado, de hecho, como el descendiente formal de un realismo histórico lukácsiano en el que los individuos histórico mundiales nombrados constituían un horizonte de acontecimientos y un rango medio de cumbres en la media distancia. La posición que estamos tratando de descartar aquí sería entonces la alternativa a la novela de las masas anónimas, los movimientos de los pueblos, el periodo histórico en sí (cuyos acontecimientos son poco más que sus síntomas). Es una dimensión de la historia que hemos asociado de pasada con las películas nostálgicas, y es hora de revelar el parentesco más profundo de esa versión contemporánea con el pastiche, o, con otras palabras, con los periodos históricos entendidos como estilos. Si la estética de la modernidad consistió en el esfuerzo de inventar nuevos estilos como otros tantos acercamientos al Absoluto, la posmodernidad, ratificando el agotamiento de ese proyecto y de las posibilidades a su disposición, indexa ahora los estilos que dejó atrás como otros tantos modos en los que la periodización está reificada y disponible en una especie de falsificación posmoderna en el sentido más elevado de la palabra (falsificadores de gran talento que ejecutan sus reencarnaciones con eficacia, como hologramas o androides). Sin duda, sigue existiendo una relación necesaria y causal entre forma y contenido, donde este último proporciona la materia prima exigida por el estilo en cuestión para ser reproducido. Pero el estilo, además de ser una categoría histórica acorde con el espíritu de la estética modernista (como un momento histórico en sí mismo), también es antropológicamente histórico en el sentido más profundo de lo que constituye la superestructura de un modo de producción como tal, o al menos lo que se puede recuperar y describir de esa superestructura.

No carece pues de importancia que Cloud Atlas combine una serie de géneros y pastiches distintos. A diferencia de un equivalente modernista como el capítulo «Bueyes del Sol» del Ulysses de Joyce, que pretende seguir la evolución del estilo inglés desde sus comienzos como analogía de la formación del embrión en

el útero (tiene lugar en un hospital de maternidad), las secuencias genéricas de Cloud Atlas imitan el estilo como la evolución del gusto, la experiencia y las restricciones sociales que determinan la «aventura» en la historia, comenzando con los limitados pensamientos de los marineros ingleses sobre lo que constituye una conducta civilizada o «incivilizada». Este es el sentido en que el último episodio hawaiano puede considerarse quizá como una imagen de la regresión y el colapso de la «civilización» como tal, su regresión a la barbarie. Una vez más, sin embargo, la forma nos hace trampa cuando sustituye por un tipo diferente de reversión cíclica –el gradual regreso por los episodios hasta el Diario del Pacífico inicial– la «filosofía de la historia» o gran narrativa cíclica más amplia que implica ese futuro lejano particular.

Pero ese es sólo uno de los juegos de lenguaje o experimentos temporales que Cloud Atlas nos reserva. Un comienzo, un punto intermedio y un final, pero no necesariamente en ese orden, dijo una vez un gran cineasta, sin mencionar, empero, que no sólo podían mezclarse y reordenarse a voluntad, sino también superponerse dentro de un marco único. En Cloud Atlas, y desde una perspectiva diferente, podemos decir que los finales aparecen en el medio, en el momento de llegar al punto más lejano «que el pensamiento puede alcanzar»; y esos puntos son muy familiares para nosotros, ya que son los más lejanos que nuestro propio pensamiento puede alcanzar, a saber, la distopía y la regresión, la dictadura mundial y la regresión al salvajismo, la civilización y la barbarie, 1984 y Road Warrior, Estados y nómadas, con sus respectivas líneas de fuga en la religión y la ciencia, la transmisión de la leyenda salvacionista y la salvaguardia de los grandes descubrimientos científicos. Cloud Atlas cumple así una de las grandes funciones indispensables del análisis ideológico, en concreto mostrar las contradicciones en las que estamos encarcelados, la oposición más allá de la cual no podemos pensar. Esas alternativas son hoy, por el momento, las únicas formas en que podemos imaginar nuestro futuro, el futuro del capitalismo tardío; y sólo sacudiendo su dominio gemelo podremos quizá volver a pensar política y productivamente, a concebir una auténtica

diferencia revolucionaria, comenzar de nuevo a imaginar la Utopía. Mientras tanto, estamos aquí abandonados entre nuestros límites absolutos gemelos, hacemos nuestra elección –no hay otros futuros imaginables–, por lo que el alivio tiene que llegar del rechazo gradual de esas inevitabilidades gemelas regresando a los respectivos finales felices en orden inverso, acabando en el pasado de nuestro propio presente, en un siglo XIX que se parezca más a nuestro siglo XVIII, al capitán Cook en lugar de Melville, a un presente pasado ya resuelto y tranquilizadoramente superado para nosotros y más simple que nuestros propios problemas inconclusos: no el presente como historia, sino el futuro como acabado y consumado.

Oculta en esas secuencias hay, sin embargo, otra historia más, quizá más materialista que las variaciones estilísticas, aunque íntimamente asociada con ellas; y es lo que debemos llamar el medio como tal. Cada segmento, cada relato, queda de hecho registrado por un aparato material de transmisión diferente, de modo que Cloud Atlas ofrece una especie de historia experimental, no tanto de estilos y eventos, sino de tecnología de la comunicación: de hecho, la continuidad más profunda de la obra, que de por sí es otro relato, si se quiere, aunque no llame tanto la atención, radica en el ingenioso enlace de cada uno de sus segmentos con el siguiente, que en un momento u otro lo tematiza explícitamente. Así, el diario manuscrito de Adam Ewing sobrevive parcialmente en el segundo segmento, donde el compositor lo lee con cierto interés (la parte que falta se encuentra luego en el último segmento). En cuanto al compositor (cuyo sexteto se ejecuta en diversos contextos más adelante), escribe cartas, algunas de las cuales son leídas por la reportera en el tercer segmento (y el resto del paquete se redescubre adecuadamente al final). En cuanto a la propia periodista, cuyas aventuras creemos leer como una narración directa, resultan formar parte en realidad de un manuscrito enviado al editor protagonista del cuarto segmento, cuya historia también imaginamos «en directo», hasta que descubrimos que se ha convertido en una película de ficción, vista en el futuro lejano del

siguiente segmento. Este, a su vez, es contado como una entrevista entre la sirvienta clónica Suonmi-451 y un «archivero» que la interroga y registra el resultado a modo de holograma, conservado de algún modo hasta un futuro aún más lejano, en el que Suonmi (o su recuerdo) se ha transformado en la figura central de una nueva religión y es venerada en sus rezos por el último narrador. Así, la heterogeneidad de narraciones se revela como una multiplicidad de tecnologías de la información y comunicación, à la Kittler, y con ello se restaura una infraestructura materialista de la narrativa y la historiografía, muy similar a la de La última cinta de Krapp [Beckett], en la que el propio reproductor de cintas se acaba convirtiendo en protagonista único en un escenario vacío[50].

El término «novela posmoderna» parece haberse convertido en categoría genérica en los últimos años; pero es importante distinguir ese tipo de materialidad de los sistemas de comunicación de la escritura complacida en el hecho de escribir que el término designa en general. Los efectos son aquí, por el contrario, reminiscentes de los del nouveau roman, más que de Les faux-monnayeurs de Gide. En Robbe-Grillet, por ejemplo, encontramos descripciones de un tipo moderadamente sádico, en las que se muestra a una joven desnuda, atada y amordazada por algún asaltante desconocido. Como en ciertos momentos cinematográficos, no obstante, entra en juego de un modo más específicamente literario o lingüístico la incertidumbre sobre si se trata de una descripción «objetiva» o «subjetiva», esto es, si estamos presenciando la escena a través de los ojos de otro protagonista o simplemente desde el punto de vista neutral de la cámara. La siguiente frase retrocede, por decirlo así, tras de lo que era al parecer un ojo de cerradura, y la viviente y retorcida víctima resulta ser una fotografía semipornográfica en la portada de una revista. Es un efecto de choque que, por un lado, convierte la realidad (ficticia) en una imagen, y por otro pone en primer plano el propio medio, del modo que he llamado materialista.

En Cloud Atlas eso es algo que sucede après coup, por decirlo así, y retroactivamente, después de que hemos pasado al siguiente

segmento de la historia que revela la naturaleza de lo que veníamos leyendo. Me siento tentado a ver esto como una seria desfamiliarización de todas las temáticas ideológicas de la información y la comunicación que se han hecho hoy día omnipresentes y se han convertido en una filosofía prácticamente oficial del posmodernismo. Esta intrusión de la conciencia tecnológica en el proceso de lectura degrada de inmediato esa filosofía oficial al rango de un reflejo conceptual del modo de producción y reescribe, a su manera, la historia de la supuesta «ruptura» de las nuevas tecnologías con las más antiguas. Es en cualquier caso significativo que Cloud Atlas sobrepase el momento de las computadoras y de internet en su ambiciosa cronología temporal, y sitúe nuestro propio presente como histórico, reduciéndolo a una etapa pasajera entre los pasados nostálgicos y un futuro de ciencia ficción.

He defendido repetidamente la idea de que las obras más valiosas son aquellas que destacan por su forma más que por su contenido, que relativizan sus temas e ideas, sus «significados», en beneficio de manifestaciones formales que no requieren interpretación para «producir» sus problemas (o su problemática, por resucitar una palabra útil de hace unos años). De hecho, la misma noción de Lyotard del «grand récit» apuntaba en una dirección parecida, creo, en tanto que las «filosofías de la historia» que él denunciaba (liberalismo y marxismo) suponían de una forma u otra la transformación de la historia en ideas y significados: la primera en la de la «libertad», y la segunda en la de la «emancipación». Así que no era tanto la narrativa lo que estaba cuestionando, sino más bien la interpretación ilícita de la narrativa por la organización de continuidades igualmente ilícitas: Hegel representa ahí el paradigma fundamental, aunque su noción del avance de la historia humana hacia una realización cada vez mayor de la libertad fuera argumentada de manera sutil y compleja recurriendo a las «astucias» de la Historia o la Razón, algo así como un inconsciente de la historia en un sentido cuasi prefreudiano.

Pero, desgraciadamente, Cloud Atlas también parece tener un significado y una interpretación de ese tipo (en el que irónicamente la libertad y la emancipación van unidas); porque es una historia de encierros: la esclavitud de los moriori, el confinamiento de Ewing en su exiguo camarote, la miseria material del joven compositor, la vigilancia de la central atómica, el confinamiento del anciano editor, la detención y condena de la sirviente clónica, y finalmente la propia isla, en la que los habitantes más pacíficos se ven constantemente acosados por una tribu guerrera aparentemente invencible. Pero en la segunda parte –la curva descendente de las narraciones apiladas– esas situaciones desesperadas se resuelven de algún modo, y se dan finales felices a lo que parecían pesadillas irremediables de la Historia. ¿Tenemos entonces que aceptar esta intención del autor, reforzada por tantas demostraciones de la maldad intrínseca de la humanidad («los fuertes se zampan a los débiles»)? ¿O esa particular «filosofía de la historia» es simplemente vertida como pauta repetitiva, como una dádiva para el lector que todavía necesita «significados»?

Sin embargo, este inmenso glissando a través de todos los estilos y afectos de la historia, cuya incesante avidez maneja con cómica precisión, deja atrás el sabor de la crueldad inmemorial que es la historia humana y que Hegel sólo podía imaginar como un inmenso matadero. La alegría de ese arte, captado página a página por la temática de la transmisión y los medios tecnológicos, apenas se contradice con nuestra sensación de horror prolongado, que tampoco queda anulada por la seguridad salvífica de que no hemos fracasado. Hemos escapado del peligro inevitable e ineludible y de las desesperadas y repetidas fatalidades de la historia, ¡y todavía estamos vivos! El futuro lejano de los científicos supervivientes, que nos recuerda la insistencia de Kim Stanley Robinson en la ciencia como el verdadero trabajo no enajenado, tal como se entendía en otro tiempo el arte, es radicalmente distinto de la devoción final casi religiosa de Adam Ewing a su nueva misión; y sin embargo las dos corrientes, puramente ideológicas en el aislamiento de cada una, son

equiparables a distintas voces orquestales que se escuchan juntas, como lo son a la vez las notas de violencia caníbal y codicia implacable, apenas apagadas en esa masa articulada de sonido por sus otras dimensiones. Los esteticistas vuelven una y otra vez al problema de las dimensiones extraartísticas y referenciales del arte, en sus gastados mensajes ideológicos y sus llamamientos totalmente insuficientes y más bien lastimosos a tal o cual acción, tal o cual indignación o «llamada a las armas» (como dijo Lu Xun), o tal o cual toma de conciencia. Pero la misión de la estética no es ese llamamiento, sino más bien recordarnos que existen todos esos impulsos: el revolucionario utópico tanto como la inmensa repulsión frente a la maldad humana, la «tentación del bien» de Brecht, el deseo de escapar y de ser libre, el deleite en la artesanía y la producción, la mirada implacablemente satírica e incansablemente escéptica. El arte no tiene otra función que reavivar todas esas diferencias a la vez en un instante efímero; y la novela histórica no tiene otra función que resucitar por un breve momento su coexistencia multitudinaria en la propia Historia. Después de eso, el lector se sumerge nuevamente en la situación actual, que puede o no tener alguna similitud con lo que se acaba de vislumbrar.

La advertencia de Lukács sobre la «modernización» en la novela histórica, recreando el pasado a imagen de nosotros mismos y omitiendo su diferencia radical y las originalidades de sus culturas y miserias, de sus opresiones de clase, se convierte en algo así como el mandato de la Reina Roja: avanzar tan lejos de nosotros mismos que sólo nuestros futuros imaginarios puedan hacer justicia a nuestro presente, cuyos pasados enterrados se han desvanecido en nuestro presentismo. «Nuestras filosofías» quieren absorber todas esas totalidades extranjeras como idénticas a nosotros y carne de nuestra carne; la ciencia ficción quiere desesperadamente afirmarlos como diferentes y extraños, en su búsqueda de futuros imaginarios. En un mundo ideal, tal vez, serían diferentes e idénticos al unísono: en cualquier caso, para bien o para mal, nuestra historia, nuestro pasado histórico y

nuestras novelas históricas deben incluir también ahora nuestro futuro histórico.

[1] Perry Anderson, «From Progress to Catastrophe», London Review of Books 33, 15 (28 de julio de 2011).

[2] Peter Novick, That Noble Dream, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

[3] Véase la nota 39, más adelante, para un breve examen de esa variante de novela histórica.

[4] Bertolt Brecht, «Der Kaukasische Kreidekreis», Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, vol. 8, Berlín, Suhrkamp, 1992, p. 107 (Escena 1) [ed. cast.: «El círculo de tiza caucasiano», junto con «Schweyk en la Segunda Guerra Mundial», trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza, 2005].

[5] En el último capítulo de mi Valences of the Dialectic, Londres, Verso, 2010 [ed. cast.: Valencias de la dialéctica, trad. de Mariano López Seoane, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013].

[6] Hans-Robert Jauss, Studien zum Epochenwandel der äesthetischen Moderne, Fráncfort, Suhrkamp, 1990.

[7] Georg Lukács, Der Historisches Roman, Aufbau-Verlag, Berlín, 1955; en cast.: La novela histórica, trad. de Jasmin Reuter, México, Era, 1966; los números de página en el texto se refieren a esta edición.

[8] Gilles Deleuze y Felix Guattari, L'Anti-Œdipe, París, Minuit, 1972 [ed. cast.: El Anti Edipo, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985 (véase el capítulo 3: «Salvajes, bárbaros, civilizados»)].

[9] Owen Lattimore, Inner Asian Frontiers of China, Oxford, Oxford University Press, 1988 [1940].

[10] Por extraño que pueda parecer, Lukács no incluye aquí la advertencia más antigua de ese tipo, en la Poética (Περὶ Ποιητικῆς) de Aristóteles, cap. VIII: «La unidad de la fábula no consiste, según algunos suponen, en tener un hombre como un héroe, pues la vida de un mismo hombre comprende un gran número, una infinidad de acontecimientos que no forman una unidad, y de igual modo existen muchas acciones de un individuo

que no pueden reunirse para formar una acción». Poética de Aristóteles, Madrid, Gredos, 1992 (edición trilingüe de Valentín García Yebra).

[11] Véase Robert Crawford, Devolving English Literature, Oxford, Oxford University Press, 1992.

[12] Véase mi comentario en Valences of the Dialectic, cit.

[13] Friedrich Engels, carta a Margaret Harkness, abril de 1888:

The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art. The realism I allude to may crop out even in spite of the author's opinions. Let me refer to an example. Balzac whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas passés, présents et à venir, in La Comédie humaine gives us a most wonderfully realistic history of French «society», describing, chronicle-fashion, almost year by year from 1816 to 1848 the progressive inroads of the rising bourgeoisie upon the society of nobles that reconstituted itself after 1815 and that set up again, as far as it could, the standard of la vieille politesse française. He describes how the last remnants of this, to him, model society gradually succumbed before the intrusion of the vulgar moneyed upstart, or were corrupted by him; how the grande dame whose conjugal infidelities were but a mode of asserting herself in perfect accordance with the way she had been disposed of in marriage, gave way to the bourgeoisie, who cornered her husband for cash or cashmere; and around this central picture he groups a complete history of French society from which, even in economic details (for instance the re-arrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists and statisticians of the period together. Well, Balzac was politically a Legitimist; his great work is a constant elegy on the irretrievable decay of good society, his sympathies are all with the class doomed to extinction. But for all that his satire is never keener, his irony never bitterer, than when he sets in motion the very men and women with whom he sympathises most deeply—the nobles. And the only men of whom

he always speaks with undisguised admiration, are his bitterest political antagonists, the republican heroes of the Cloître Saint-Méry, the men, who at that time (1830-1836) were indeed the representatives of the popular masses. That Balzac thus was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he saw the necessity of the downfall of his favourite nobles, and described them as people deserving no better fate; and that he saw the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found —that I consider one of the greatest triumphs of realism and one of the grandest features in old Balzac [https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm].

Cuanto más ocultas permanecen las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte. El realismo al que aludo puede germinar incluso a pesar de las opiniones del autor. Permítame referirme a un ejemplo. Balzac, a quien considero un maestro del realismo mucho mayor que todos los Zolas passés, présents et à venir, nos brinda en La Comédie humaine una historia maravillosamente realista de la «sociedad» francesa, describiendo, a modo de crónica, casi año tras año desde 1816 hasta 1848, las incursiones progresivas de la burguesía en ascenso en la sociedad de los nobles reconstituida después de 1815 y que estableció de nuevo, en la medida de lo posible, el estándar de la vieille politesse française. Describe cómo los últimos restos de aquella sociedad, modélica según él, fueron sucumbiendo gradualmente ante la intrusión del advenedizo adinerado y vulgar, o fueron corrompidos por él; cómo la grande dame, cuyas infidelidades conyugales no eran sino una manera de afirmarse a sí misma en perfecto acuerdo con la forma en que se había dispuesto de ella en el matrimonio, dio paso a la burguesa, que traicionaba a su marido por dinero o pieles; y alrededor de ese cuadro central agrupa una historia completa de la sociedad francesa de la que, incluso en sus detalles económicos (por ejemplo, el reajuste de la propiedad personal y real posterior a la Revolución), he aprendido más que de todos los

historiadores, economistas y estadísticos de la época juntos. Bueno, Balzac era políticamente un legitimista; su gran obra es una elegía constante de la irremediable decadencia de la buena sociedad, sus simpatías están de parte de la clase condenada a la extinción. Pero pese a ello su sátira nunca es más aguda, su ironía nunca más amarga, que cuando pone en movimiento a los mismos hombres y mujeres con los que simpatiza más profundamente, los nobles. Y los únicos hombres de los que siempre habla con franca admiración son sus antagonistas políticos más amargos, los héroes republicanos del Cloître Saint-Méry, los hombres que en aquella época (1830-1836) eran en verdad los representantes de las masas populares. Que Balzac se viera así obligado a ir contra sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos, que viera la necesidad de la caída de sus nobles favoritos, y los describiera como personas que no merecían un destino mejor; y que viera a los hombres de verdad del futuro donde, por el momento, sólo se los podía encontrar es lo que considero uno de los mayores triunfos del realismo y una de las características más grandiosas de Balzac.

[14] A mi modo de ver, la obra filosófica y política de Alain Badiou gira esencialmente en torno al análisis de la revolución como acontecimiento absoluto.

[15] A este respecto, y para una discusión más exhaustiva de este problema, véase Neil Davidson, How Revolutionary were the Bourgeois Revolutions?, Chicago, Haymarket, 2012 [ed. cast.: Transformar el mundo, trad. de Juanmari Madariaga, Barcelona, Pasado y Presente, 2013].

[16] Véanse «Los experimentos del tiempo: providencia y realismo», en este mismo volumen.

[17] Este «protagonista histórico-mundial» ficticio aparece marginalmente en la novelita «Les Secrets de la Princess de Cadignan», que para Lukács (así como para Engels) es uno de los momentos más reveladores de La Comédie humaine.

[18] Jules Michelet, Histoire de la revolution française, París, Gallimard, 2 vols., 1952, vol. II, p. 990 [ed. cast.: Historia de la Revolución francesa, trad. de Vicente Blasco Ibáñez (revisada), 3 vols., Vitoria, Ikusager, 2008].

[19] Daniel Guérin, La lutte de classes sous la première république, París, Gallimard, 1946 [ed. cast.: compendio de la 2.a edición de la obra, publicada como La lucha de clases en el apogeo de la revolución francesa, 1793-1795, trad. de Carlos Manzano, Madrid, Alianza, 1974].

[20] En la presentación de Mantel, tras la movilización de las masas parisinas, Danton decide retirarse de la política a la vida privada, dejando el poder a los demás.

[21] V. I. Lenin, «León Tolstói, espejo de la Revolución Rusa», en Obras completas, vol. XV, pp. 213-219, Madrid, Akal, 1977.

[22] Véase supra la nota 1 de este mismo capítulo.

[23] Boris Eijenbaum, Лев Толстой: шестидесятые годы, trad. al inglés por Duffield White: [B. Eikhenbaum], Tolstoi in the Sixties, Ann Arbor, Ardis, 1982, pp. 242-243.

[24] Las referencias a Guerra y paz corresponden siempre a la edición de El Aleph, Barcelona, 2010 (trad. de Lydia Kúper); aquí, Libro tercero, Primera parte, cap. VI.

[25] Edmund Burke, Reflections on the Revolution in France (1790) [ed. cast.: Reflexiones sobre la revolución en Francia, trad. de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza, 2003].

[26] El referente se asoma en la fiesta a través de un hombre embreado y emplumado que sale corriendo de la ciudad, tras lo que el conocido del protagonista concluye el cuento con una floritura magnífica en su ironía: «Dentro de unos días, si sigues deseándolo, te impulsaré en tu viaje. O si prefieres quedarte con nosotros, quizá, como eres un joven astuto, puedes alzarte en el mundo sin la ayuda de tu pariente, el comandante Molineux» (N. Hawthorne, Tales and Sketches, Nueva York, Library of American, 1982, p. 87).

[27] Walter Scott, The Heart of Midlothian, Londres, Penguin, 1994, pp. 59-60 [ed. cast.: El corazón de Mid-Lothian, trad. de Fernando Toda, Madrid, Cátedra, 1988].

[28] Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 2005, pp. 61-62: «Hay otros factores, productos de la descomposición del régimen feudal y

teocrático de la Edad Media, que contribuyeron igualmente a esta fusión, a esta mezcla de lo oficial y extraoficial. La cultura cómica popular, que durante varios siglos se había formado y sobrevivido en las formas no oficiales de la creación popular («espectaculares» y verbales) y en la vida cotidiana extraoficial, llegó a las cimas de la literatura y de la ideología, a las que fecundó, para después volver a descender a medida que se estabilizaba el absolutismo y se instauraba un nuevo régimen oficial, a los lugares inferiores de la jerarquía de los géneros, decantándose, separándose en gran parte de las raíces populares, restringiéndose y degenerando finalmente».

[29] John Dos Passos, The Big Money, Nueva York, New American Library, 1960, pp. 76-77 [ed. cast.: El Gran Dinero, trad. de Jesús Zulaika, Barcelona, Debolsillo, 2017].

[30] David Lowenthal, The Past is a Foreign Country, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 328 [ed. cast.: El pasado es un país extraño, trad. de Pedro Piedras Monroy, Madrid, Akal, 1998, n. 1737, p. 459].

[31] Ibid., p. 288 [ed. cast.: p. 409].

[32] Philip K. Dick, Now Wait for Last Year, Nueva York, DAW, 1966, p. 27 [ed. cast.: Aguardando el año pasado, trad. de Domingo Santos, Gijón, Júcar, 1988].

[33] E. R. Doctorow, Ragtime, Nueva York, Random House, 1975, pp. 173-174 [ed. cast.: Ragtime, trad. de Jorge Rizzo, Barcelona, Roca (Miscelánea), 2009].

[34] Gilles Deleuze, Cinéma II. L'image-temps, París, Minuit, 1985, cap. 6, «Les puissances du faux» [ed. cast.: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, trad. de Irene Agoff, cap. 6, «Las potencias de lo falso», Barcelona, Paidós, 1987].

[35] Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt, Hamburgo, Rowohlt, 2005, p. 175 [ed. cast.: La Medición del Mundo, trad. de R. P. Blanco, Madrid, Maeva, 2006, «La Montaña»].

[36] Daniel Kehlmann, Wo ist Carlos Montúfar?, Hamburgo, Rowohlt, 2005, p. 12.

[37] T. S. Eliot, The Waste Land, versos 360 y ss. [ed. cast.: La tierra baldía, Barcelona, Lumen, 2015, edición de Andreu Jaume].

[38] Frank Worsley, Endurance, Nueva York, Norton, 2000 [1931].

[39] Vale la pena comparar esa experiencia con la narración de otra novela histórica, Goetz y Meyer, del escritor serbio-sefardí David Albahari [publ. en cast. por Funambulista, Madrid, 2008; trad. de Peter Caye-Zsabó]; se trata de una especie de novela «posmoderna» o de realismo mágico pre-Holocausto sobre dos camioneros de las SS a los que se asigna la tarea experimental de gasear a gente en autobuses antes de la construcción real de las cámaras de gas. El narrador (un maestro) es en gran medida un personaje de la novela, o más bien la novela representa explícitamente su intento de imaginar a esos dos conductores del autobús letal en el que asesinaron a su propia familia. La cuestión es, entonces, no si los hechos narrados son verdaderos o falsos, sino si sucedió realmente el hecho de imaginarlos; es decir, si la experiencia de esa figuración debe ser atribuida al novelista (dejando a un lado la cuestión de si le sucedió o no a su propia familia), o si se debe suponer que todo es una idea suya para un tipo nuevo e interesante de novela sobre el Holocausto que nadie había imaginado antes (y, por lo tanto, también omitimos el suicidio final del propio narrador). En cualquier caso, es uno de los trabajos más afortunados en ese género de la novela sobre el decaimiento de la novela tal como ha evolucionado desde Tristram Shandy, con la matización de que el material del Holocausto (en sí mismo un género) sirve para enmascarar o compensar la frivolidad del juego postmoderno de géneros como tal. En cualquier caso, el pasaje que ahora nos concierne cuenta la historia de la aparición de un tercer (o cuarto) personaje ficticio y no deseado dentro de su narración: «Prefiero pelearme contra molinos de viento, incluso si están viejos y deteriorados, como debían de estarlo en la actualidad Goetz y Meyer, si es que todavía siguen vivos. Nunca los he visto, sólo puedo imaginármelos. He vuelto al punto de partida. Mi vida se ha convertido en esto: agitación, retornos incesantes, una vuelta a empezar permanente. Bueno, una de las tres vidas que vivía simultáneamente, puede que incluso una cuarta. Pues las otras seguían acosándome, nada ha cambiado en

esto. Me despertaba en la piel de Goetz o de Meyer, muy animado por el trabajo, y me acostaba en la de un niño de trece años que se preparaba para su ceremonia del Bar Mitzvá repitiendo palabras en una lengua que le ardía en la garganta. De entre todas las descripciones de mis primos internados en el campo, ninguna correspondía a la de un niño de trece años, y no sé de dónde salía esta ni a cuál de mis vidas pertenecía. Goetz y Meyer no pueden ayudarme. Si recordáramos todas las caras, decían, no podríamos acordarnos de nada más. El niño seguía apareciéndose, y una vez vi perfectamente sus manos en lugar de las mías. Apretaba con fuerza una taza de leche y tenía sed. También estaba dentro de mí aquel día en el que, con una voz aguda por la emoción, propuse a mis alumnos hacer una visita pedagógica el miércoles siguiente. Aunque les encantó la idea de saltarse una clase, de todas formas quisieron saber de qué se trataba. Mientras tanto el niño había desaparecido, y fui yo quien tuvo que responder. Se trata de la diferencia entre la realidad y la obra de arte, dije, pero también de la semejanza entre un momento real y uno que es producto de la imaginación. No paré ni un minuto durante los días siguientes. Tuve que alquilar un autobús, recoger el dinero de los alumnos, concretar el recorrido, poner en orden mis ideas» [pp. 127-128 de la ed. cast.]. Esta sombría tercera figura bien podría teorizarse como el retorno en la exterioridad de la nueva tercera persona «subjetiva» señalada en el capítulo VIII de la Primera Parte.

[40] Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt, cit., p. 239 [capítulo «El éter»]. El término genérico «novela posmoderna» ya parece ser habitual para libros «textuales» o «reflexivos» del tipo de House of Leaves, con precursores histórico novelísticos más tradicionales como The French Lieutenant's Woman o Possession. Textos relacionados con esos, como el de César Aira Un episodio en la vida del pintor viajero, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000 [en inglés, An Episode in the Life of a Landscape Painter, Nueva York, New Directions, 2000; debo la referencia a Emilio Sauri], o los de Doctorow o escritores como Ken Kalfuss, sugieren la necesidad de una nueva categoría genérica para narraciones organizadas no en torno a la sensación de un periodo, sino en torno a nombres

propios históricos que circulan a través de lo que a menudo es pura ficción, de un tipo bastante distinto a los simulacros de nostalgia en la cinematografía.

[41] Francis Spufford, Red Plenty, Londres, Greywolf, 2012 [ed. cast.: Abundancia roja: Sueño y utopía en la URSS, trad. de Catalina Martínez, Madrid, Turner, 2011]. Véase también mi reseña «En la Arcadia soviética», New Left Review II/75 (en cast., julio-agosto de 2012, pp. 107-115).

[42] Véase el capítulo 6 de mis Archaeologies of the Future, Londres, Verso, 2005 [ed. cast.: Arqueologías del futuro, trad. de Cristina Piña, Madrid, Akal, 2009, «Cómo cumplir un deseo»].

[43] Gilles Deleuze y Felix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie?, París, Éditions de Minuit, 1991, p. 39 [ed. cast.: ¿Qué es la filosofía, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2017].

[44] George Kubler, The Shape of Time, New Haven, Yale, 1962 [ed. cast.: La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas, trad. de Jorge Luzón, Madrid, Nerea, 1988].

[45] Jay Lampert, Simultaneity and Delay: A Dialectical Theory of Staggered Time, Londres, Continuum, 2012, p. 3.

[46] Kim Stanley Robinson, The Years of Rice and Salt, Nueva York, Bantam, 2002 [ed. cast: Tiempos de arroz y sal, trad. de Franca Borsani, Barcelona, Minotauro, 2003]. El periodo vital asignado al observador histórico es, obviamente, un problema crucial para la representación del cambio a largo plazo, en la medida en que nuestra existencia biológica no se corresponde con los ritmos temporales de la historia socioeconómica. Viginia Woolf lo resuelve de una manera en Orlando, Luther Blissett (colectivo italiano ahora conocido como Wu Ming, «anónimo» en chino mandarín) de otra en Q (principalmente, impidiendo al lector el cálculo de la edad real del protagonista); por otra parte, todavía quedan reminiscencias de la novela de familia practicada en lugares del mundo donde aún persisten restos del sistema clánico, pero no en «Occidente».

[47] David Mitchell, Cloud Atlas, Nueva York, Random House, 2004, p. 445; los números de página en el texto se refieren a esta

edición [ed. cast.: El atlas de las nubes, trad. de Víctor Vicente Úbeda, Barcelona, Duomo, 2016].

[48] Sería interesante a este respecto tener en cuenta la interpretación en términos temporales de lo sublime kantiano por Jean-François Lyotard, como el terror «suscité par la menace que plus rien n'arrive». J-F Lyotard, «Le sublime et l'avant-garde», en L'inhumain: Causeries sur le temps, París, Galilée, 1988, p. 110.

[49] Pero en la ciencia ficción el final se logra a veces postulando un futuro de ese futuro, como The Iron Heel [El talón de hierro] de Jack London (o el retroceso de la cámara hacia un futuro lejano al final de Road Warrior [Mad Max 2]):

And they are gone –ay, ages long ago
These lovers fled away into the storm.

Y se han ido –ay, hace mucho tiempo,
estos amantes desaparecieron en la tormenta
[John Keats, The Eve of St. Agnes, stanza 42]

[50] Me ha interesado durante tanto tiempo la adaptación de las novelas al cine que no puedo evitar comentar la ambiciosa versión cinematográfica de Cloud Atlas (dirigida por Lana y Andy Wachowski y Tom Tykwer, 2012). Mi conclusión (véase mi Posfacio a Colin MacCabe et al. [eds.], True to the Spirit, Oxford, Oxford University Press, 2011) era que a menos que ambas sean malas, una de las dos, ya sea la novela original o su adaptación cinematográfica, debe ser necesariamente superior a la otra. Si ambas son iguales en valor e impacto (como por ejemplo en las Solaris de Lem / Tarkovski), cada una de ellas tendrá necesariamente un espíritu radicalmente distinto al de la otra. La versión cinematográfica de Cloud Atlas parecería refutar esas conclusiones, y en particular ofrecer un ejemplo en el que se alcanza cierta equivalencia. Sin embargo, creo que basta recordar las grandes adaptaciones de Dickens del principio de la posguerra para comenzar a percatarse de que esas películas (y con ellas la excelente versión fílmica de Cloud Atlas) no son tanto

cinematográficas como dramáticas, como si fueran adaptaciones para la escena, con prodigiosas interpretaciones, de las que uno puede aceptar que sí, que el viaje del Beagle debió de ser algo así, que el antiguo compositor debió de ser poco más o menos así. Estas interpretaciones, entonces, no anulan otras versiones, como siempre parece hacer una adaptación cinematográfica genuina (Laurence Olivier siempre será Heathcliff, por muchas nuevas versiones que se presenten, aun a pesar de lo que esa identificación permanente pueda significar para Cumbres borrascosas). Puede entonces que la versión cinematográfica de la novela de Mitchell no sea una gran película, aunque no quepa decir que sea inferior al libro, pero es una magnífica colección de interpretaciones. También me gustaría añadir, y esa es una crítica más seria, que el medio tiene el desafortunado efecto de reificar todas las referencias temáticas (la marca de nacimiento, por ejemplo), unificando así ilícitamente su esquema temporal en esta o aquella interpretación religiosa o sobrenatural, algo que la novela evade tan sutilmente.

AKAL

Cuestiones de antagonismo



PINCHE AQUÍ